

Vajda György Mihály

MODERNSÉG, DRÁMA, BRECHT

Budapest, 1978

Tartalom

I.	<u>A modernség és fázisai</u>	1
	A "modern" szó használatának kezdetei	2
	"Régiak és modernek"	3
	Modernség a századfordulón	7
	A modernség önelnevezései a századvégen	12
	A modernizmus pejorativ értelmezése	15
	A modern művészet és irodalom évszázadának tagolása	18
	Mi következett azután?	22
II.	<u>A naturalizmus struktúrája</u>	27
	Az irodalmi és művészeti áramlatok természete	27
	A naturalizmus eszmei háttere: a "tartalmi" réteg	31
	Megjegyzések a realizmus és a naturalizmus fogalomtörténetéhez	39
	A naturalista módszer	42
	A naturalista stílus	49
	Néhány következtetés	54
III.	<u>Naturalizmus és dráma</u>	57
	Thérèse Raquin: az első naturalista dráma	58
	A XIX. századi realista regény és a dráma	61
	Ibsen drámái realizmusa	66
	A naturalista dráma struktúrája	71



IV.	<u>Brecht és a naturalizmus</u>	76
	Brecht véleménye a naturalizmusról	77
	Brecht és Zola	81
	Oldalpillantás a Brecht-kritikára	86
	A naturalizmus és a realizmus Brecht esztétikájában	89
	A naturalizmus és Brecht színpada	94
V.	<u>A szimbolizmus szerkezete</u>	98
	A szimbolizmus: periódus, áramlat, struktúra	98
	A szimbolista áramlat eszmei rétege	101
	Szimbolumhasználat az irodalomban és a szimbolizmus módszere	113
	A szimbolizmus stílusának jellegzetességei	121
VI.	<u>Dramai szimbolum és szimbolista dráma</u>	127
	A drámai szimbolum természete	129
	A szimbolista dráma felépítése	136
	A szimbolista dráma struktúraképlete	149
VII.	<u>Brecht és a szimbolizmus</u>	152
	Baudelaire, Verlaine, Rimbaud	152
	Brecht és a szimbolista dráma	160
	Brecht contra Wagner	163
VIII.	<u>A szecesszió természetrajza</u>	171
	A szecesszió formai jellegzetességei	174
	A szecesszió világnézeti háttér	179
	A szecesszió művészi módszeréről	187
	Konklúzió helyett	193

IX.	<u>Szecesszió és dráma</u>	195
	Szecessziós drámatípusok	201
	Konklúziók	217
	Kiegészítő megjegyzések	221
X.	<u>Brecht és a szecesszió</u>	223
	A századforduló öröksége	228
	<u>Jegyzetek</u>	236



## I. A modernség és fázisai

Nous qui sommes modernes, serons  
anciens dans quelques siècles

/La Bruyère: Discours sur  
Théophraste, 1688/

A modern szó mindenkor viszonyítást fejezett ki. Úgyval, a vulgáris latin nyelv modernus szavával valamely dolognak azt a tulajdonságát jelölték, hogy a jelenhez tartozik, arra vonatkozik, új. A modern szó jelentésének tartalma tehát magában foglalja a régítől való elhatárolódást. De nemcsak ezt.

Ami modern, az nemcsak kronológiailag áll közelebb hozzánk a réginél, hanem tartalmilag és minőségileg is. Követi a történelmi változásait, alkalmazkodik az egyéni ember életének változásaihoz. Ami modern, az egyben mindig nyitott, továbbfejlődésre képes. A modernség fogalmába beleértendő a haladás, alapja a változást előkészítő forradalmiság. Amit Marx a modern nagyiparról mondott, azzal a "modern" jelző tartalmát általában is jellemoztö: "A modern ipar - írta A tőkében - a termelőfolyamat meglevő formáját csakhamar tekintti és kezeli véglegesenek. Technikai alapja ezért forradalmi, míg valamennyi régebbi termelési módé lényegileg konzervatív volt".<sup>1</sup> Ami zárt, megcsontosodott, haladásra és változásra képtelen: akár tudományos rendszer, akár intézmény vagy ember, az nem lehet modern. A modern szó alapjelentése pozitív értelmű, és tulajdonképpen illogikus, őt jogtalan hanyatló, visszamutatató, negatív, a réginél alacsonyabb rendű jelenségeket megjelölni vele. A művészetek és az irodalom történetében azonban a modern szó sajátos pályát futott be, amely egyáltalán nem mindig felelt meg pozitív alapjelentésének.

Nincs szándékomban és nem is feladatom a modern szó művészet- és irodalomtörténetét felvázolni, hiszen keveset lenne hozzá a modernségnek ahhoz a XIX-XX. század fordulóján kialakult fogalmához, amely munkám címében szerepel. Csak annyit kell belőle mégis megemlítenem, amennyi hozzátartozik annak megértéséhez, hogy ez a századforduló kori modernség a fogalom művészet- és irodalomtörténetének csupán egyik fázisa volt, nyilván nem is az utolsó.



## A "modern" szó használatának kezdetei

Rudolf Eucken szerint a modernus szóval az ókor és a középkor határán, Cassiodorus leveleinek 537-ben összeállított gyűjteményében találkozunk, ahol a negyedik könyv ötvenegyedik levele egy kitűnő építész azzal jellemez, hogy a régiok követője és a kortársak tanítója: antiquorum imitator, modernorum institutor.<sup>2</sup> A "modern" tehát itt egyszerűen "mostani", jelenkori értelmében fordul elő, ami megfelel a szó etimológiájának; modo már a klasszikus latinban is szerepelt "most", "azonnal" jelentésben. Az újabb kutatás még ötven évvel korábbra teszi a modernus első előfordulását és Celestius Leveleire hivatkozik /Epistolae pontificae, 494/495/.<sup>3</sup> Akárhogy van is, igazat kell abban adnunk Hans Robert Jaussnak, aki a szó és a fogalom történetét egy tudós és szellemes esszében dolgozta fel Baudelaire-ig, hogy a "modern" jelző kezdetben a kialakuló keresztény világot választotta el az antik-pogánytól.<sup>4</sup>

És ez a jelentőse igazságot tartósnak bizonyult. Ernst Robert Curtius nevezetese művében egymás után sorakoztatja fel a példákat arra, hogy a középkori szóhasználat megmaradt a "jelenkori", "mostani" értelmezésénél, sőt a modernus szó latin formáját is ismerték és a jelenkort, a "mi korunkot" jelölték vele: nostra modernitas.<sup>5</sup> A modern jelenkor itt is az antikvitással állt szemben és egy szempontból vitathatatlanul fölébe került. A középkor tisztelte az antik pogány kor tudományát és irodalmát, vallási-ideológiai tekintetben azonban nem engedhette az ókor pogány nagyjait maga fölé kerakodni. Nekik még Dante is, tudjuk, csak a pokol tornácán juttathatott helyet.

Esztétikailag a következő fázis azzal kezdődött, hogy a humanisták elismerték az antik eszmét, a görög-római művészet, tudomány, filozófia magasabbrendűségét. E gesztussal határt vontak a maguk értékrendje és a középkor hagyományos értékrendje közé. Tovékenyséjük eszmái alapját új perspektívába helyezték azáltal, hogy a maguk korát egy történelmi sor harmadik tagjának fogták fel, amely nem antik-pogány, nem középkori-keresztény, hanem keresztény és modern. Ugyanakkor - mint Jauss is rámutat - kihagyták a középkor évezredét és közvetlenül a pogány ókorhoz nyúltak vissza, mintha az ókor után mindjárt az új korok következ-



zett volna, s mintha az évék annak folytatása lenne. Nem az elhatárolás, hanem a folyamatosság volt számukra fontos, és talán ez a meggyőződés annak a ténynek, amelyre Jancs figyelmeztet, hogy tudniillik a távoli ókor felé irányuló nosztalgiajuk nem késztette őket a "modern" szóval való szembesítéssel gyakori használatára.<sup>6</sup>

Az ókori-antik és az ujkori-modern ólos szembeállítás és "vitája" a XVII. század találmánya volt. A reneszánsz feltétlen antikvitás-esszéje után ezzel a "modernség" történetének kezdő újabb fázisába lépett.

### "Régiek és modernek"

A vita részletei eléggé közismertek onnan, hogy ne becsúszunk lemaradtakba.<sup>7</sup> Charles Perrault a Francia Akadémia 166. januári ülésén - saját állásfoglalásától függetlenül - a vita egész problémakörére kiterjedően és mintegy előre megállapította a "régiek és modernek", az antikvitás és a jelenkor vitakérdésének legjellegzetesebb mozzanatait egészen a XVIII. század végéig kiható érvényről.

Az antikvitás már Perrault felfogásában mint az emberiség tündöklő ifjúsága jelent meg, amelybe a késői modern kor embere visszavágyik, zsenialis, és az érettebb korban kezdetlegesebb fiatalok. A moderneknek - az a második mozzanat - fölényt ad a

régiekkel szemben a történelmi tapasztalat, a nagyobb tudásanyag, a kiterjedtebb műveltség; fölényük másik oldala, "árnyoldala" viszont az, hogy az emberiség ifjúságával szemben ők az öregkort képviselik, elvesztették az ifjúkor frissességét. /A hanyatlás mozzanata mint a modernek számára egyszerint már kétféleképpen mutatott vissza. Amikor a XIX. század második felének gondolatvilágában mint levegőtlen - a naturalistáknál, szimbolistáknál, Nietzscheknél - sajátságosan erősebb hangulathoz jutott és, amiként az ólos irodalomtörténetírásban még ma is, mintegy a századforduló-kori modernség nyelvé lépett elő. / Végül már Perrault-nál jelentkezett a régiek, az antik póda olvasztása: ezzel, hogy a modernek megcsúszásuk mellett foglalt állást, Perrault beilleszkedett a hamarosan kialakuló felvilágosodásnak ebbe a törzskére, hogy szabaduljon a tekintélyektől, még az antikvitás tekintélyétől is.



A régiók és a modernok vitája, amelyet Porrault megindított, nemcsak elméleti vita volt. Az antikvitás és a modernség versengése és vetélkedése éppen érhető a XVII-XVIII. század művészetében és irodalmában, művészi irányzataiban, irodalmi áramlataiban is. A barokk, amely az angol és a francia föld kivételével a XVIII. században még Európa-szerte virágjában állt, poétikájában, teoretikusaiknak nézetei szerint, kapcsolódott ugyan az antikvitáshoz, de a barokk művek eszméi tartalma és külső formája egyaránt elszakadt az antik modelltől, azaz új, modern utat keresett. A XVII. században francia földön kialakult klasszicizmus, amely Európa többi részén a XVIII. században terjedt el, formájában az antik modellhez törekedett igazodni, eszméi alapja viszont, gondoljunk Pope-ra, Voltaire-ra, Goethe-re, a kor legmodernebb eszméáramlatán, a felvilágosodáson nyugodott. A rokokó inkább csak keretnek, dekorációnak használta az antik hagyományt, kivéve az anakreóni költészetet, amelynek könnyedsége megfelelt a rokokó élethangulatának. A szentimentális-erocionális áramlatok, köztük a Sturm und Drang mindenesetül a modern világ felé fordultak érdeklődésükkel. Az antikvitás példadadó tekintélyének napja utoljára a winckelmanni neoklasszicizmus esztétikai hitvallását és művészi gyakorlatát ragyogta be, de tudjuk, hogy belső célja szerint a neoklasszikus művészet és irodalom is a modern polgárság történelmi feltörekvését öltöztette antik mezbe vagy jelmezbe. A történelmi analógiát a görög-római erkölcs, művészet, irodalom által ihletett kornak a királyi kényuralmat felváltó Francia Köztársaság, majd a háborúkban kialakuló napóleoni imperium szolgáltatta, amely lakóitól kezdve a középületekig, pedagógiájától kezdve a törvénykönyvekig még mindig ongodott az antik világ ihletésének.

Az antikvitás hatásának utolsó nagy újjáéledése nyomán került napirendre még egyszer, a felvilágosodás és a romantika határán, a neoklasszicizmus és a kialakuló romantika esztétikájában a régiók és a modernok vetélkedése. Ennek legfontosabb dokumentumai Schiller korszakalkotó alkotástípológiai tanulmánya A nagy és szentimentális költészetről, 1795-ből és Friedrich Schlegel két évvel későbbi értékezése A görög költészet tanulmányozásáról. Általuk két fontos fogalom került forgalomba mint a modernok olyan jegye, amely elválasztja őket a régióktól: a "szentimentális" és az "érdekes". Az előbbi a civilizáció, a munkamegosztás, az



új tudományok által átformált világban élő és a bonyolultságában megismert valósággal szembevetélő modern /azaz "szentimentális"/ művész jelzője, aki az ókorok közvetlen és naiv valóság-szemléletét olvasztotta és akinak éppen ezért új módszert kellett találnia ehhez, hogy alkotasson; az utóbbi, Schlegel fogalma viszont azt jelenti, hogy az időtlen és örök antikkkal szemben az új művész feladata az, hogy jelenre irányult, nemzeti szempontból érdekes és érdekelt művet hozzon létre.<sup>8</sup> Schiller a naiv módszerrel alkotó antik művész magasabbrendűsége mellett foglalt állást, de elméletileg megalapozta a "szentimentális" alkotómódszer jogoságát is: Friedrich Schlegel viszont a modernnek pártjára állt: és ez így felel meg a két gondolkodó eszméletörténeti hovatartozásának.

Meg kell azonban jegyeznünk, hogy sem Schiller, sem Friedrich Schlegel nem azonosította a maga új fogalmát a modernnek fogalmával. Schiller bizonyos modernnek /pl. Cervantes, Ariosto vagy a saját/ módszerét nevezte szentimentálisnak, másokét, így Shakespeare-ét vagy Goetheét naivnak. Friedrich Schlegel viszont nem a "modern", hanem az új, romantikus irodalomtól kívánta meg az "érdekes-érdekeltséget". Így a felvilágosodás és a romantika határán az a helyzet állt elő, hogy a modern, első ízben történeti folyamán, nem a legújabbat jelentette, hanem a fejlődés egy korábbi fázisát. Sőt a korai német romantikus esztétika különbséget tett régebbi és újabb modernek között, akik közül a romantikusokhoz a régebbiek állottak közelebb. "Ne tekintsek úgy, kérem - írta Friedrich Schlegel 1796-ban, az Athenaeumban -, hogy számomra ugyanaz a romantikus és a modern. A romantikusot a régebbi moderneknél, Shakespeare-nél, Cervantesnél, az olasz költészetben, a lovagok, a szerelmek, a mesék ama korában keresem és találom meg, amelyből a dolog és maga a szó is származik. Ez mindig az egyetlen, ami az ókor klasszikus költészetének valódi ellentéte lehet ..." <sup>9</sup> Ha a régebbi moderneknél megtalálható, az újabb moderneknél hiányzik a romantikus elem, a költészet: ezeknél a próza érvényesül. Novalis - Friedrich Schlegel egyidejű véleményével ellentétben - Goethe Wilhelm Meisterét hozza erre példának: "A Wilhelm Meister tanulóévei tulajdonképpen teljességgel prózai és modern. A romantikus tényleg benne, ugyanígy a természetköltészet és a csodálatos elem. Csupán csak közönséges



emberi dolgokkal foglalkozik, a természetről és a miszticizmusról megfoledekzik ..." Ha mégis költői hatást ér el "prózaí és olcsó anyagával", az Goethe rendkívüli "ökonómájának" köszönhető.<sup>10</sup> A romantika mint a modernek után következő fázis kérdését a józan August Wilhelm Schlegel<sup>1</sup> tette végül a helyére berlini előadásában, amelyekben kimondta, hogy az új költészet a "romantikus, azaz a tulajdonképpeni modern, amelyet nem az ókor mintái szerint formáltak és mégis megfelel a legnagyobb olvasóknak, nem vad természetáradás lökte napvilágra, hanem igazi művészet tökéletesítették, nem csupán csak nemzetileg és korhoz kötötten érdekes, hanem univerzális és örök költészet".<sup>11</sup>

Nem folytathatjuk itt a régiak, a modernek és a romantikusok immár hármaz "vetélkedőének" bemutatását, amelyre előbb az antik modelltől, később általában a mintaképektől való elszakadás következett. A romantika a műtől képest ideológiát, módozort és stílust egyaránt radikálisan cserélt, kötevégtelenül új fázis kezdete volt a nyugati félteke irodalmának és művészetének történetében, alighanem a legnagyobb változás, amely a történeti folyamatban a reneszánsz óta bekövetkezett. Mindazt, ami a romantikával kezdődött, jogos lenne ezért egyetlen, nagy, egészen napjainkig húzódó vonulat első szakaszának tekinteni, átfogó nagy áramlatnak, amely a jelenkorig hőmpölyög és amelynek első - romantikus - szakasza tartalmazta már az azóta is tovább folytatódó változások fő elemeit. Az aktív romantika és a XIX. század 30-as évei után uralkodó helyzetbe kerülő realista áramlat, az irrealis romantika és a század második felében meg erősödő idealista irodalmi és művészeti irányok belső kapcsolatára utalni felesleges: a következőkben lesz még szó erről.

A történelmi folyamatnak minden fázisa átmenet a következő felé: megőrzi valamit a korábbiából, előlegezi a későbbi egyes mozzanatait. A romantika új ideológiája, módozara, stílusa ellenére még mindig a klasszikus antikvitáson mérte magát, a romantikusok még mindig a helyett választottak más példaképet, ehhez képest állapították meg történelmi létjogukat. A romantikus modernség még mindig hagyományt keresett. A századfordulóra kialakuló új fázis lényege az elhatárolódás, az önmagára hivatkozás. Ez a modernség önmagára épített abban a tudatban, hogy gyökeresen újat teremt.



## Modernség a századfordulón

A századforduló modernségének történetét Baudelaire-ról szokás kezdeni és tőle származik a modernség új értelmű fogalmának első körülírása is. Mivel könnyen félreérthető, kisebb részletesebben foglalkozom vele. A körülírást egy cikksorozat tartalmazza, amelyet Baudelaire 1863-ban tett közzé a Figaro tárcarovatában A modern élet festője címen. Constantin Guys képeivel foglalkozott benne.

Guys a századközép francia képzőművészeinek ugyanabba a csoportjába tartozott, mint Daumier, Doré, Gavarni. Ez utóbbi mutatta be Guys-t Théophile Gautier-nak, aki felhívta rá Baudelaire figyelmét. Ismeretségük lassanként barátsággá melegeedett. Baudelaire nagyra tartotta az egykori polgárélet jelenetainek ábrázolóját és nyilván elismertetését akarta elősegíteni azszal, hogy összehozta a Réalisme című folyóirat ismert szerkesztőivel és az irodalmi realizmus első elméleti megfogalmazóival, Champfleuryval és Durantyval, mert úgy gondolta, hogy Guys a képzőművészetben hasonló dolgot képvisel, mint amit azok a prózaírodalomtól vártak. Guys sajátos figura lehetett, ezt mutatja Manet róla készített portréja is. A találkozó nem sikerült, Baudelaire szerint a két szerkesztő humortalansága miatt. "Két-ségtelen - írta erről egy 1860-ban kelt levelében -, hogy a realisták nem megfigyelők. Nem értenek hozzá, hogy szórakozzanak. Nem rendelkeznek a szükséges filozófikus türelemmel."<sup>12</sup> Ő maga azonban kitartott barátja mellett és hozzáfogott képeinek elemzéséhez a fent említett cikksorozatban.

Az első cikkben a szépség természetéről ír. Szembeszáll az "egyetlen és abszolút" szépség elméletével /amely mögött alighanem Victor Cousin oklektikus iskoláját kell sejtenünk/ és a helyett a szépség "racionális és történeti" elméletét ajánlja olvasói figyelmébe. Ez azt jelenti, írja, hogy a szépség elkerülhetetlenül kettős kompozíciója, kettős összetételű. "A szép egy örök és változatlan elemből áll, amelynek a mennyiségét rendkívül nehéz meghatározni, valamint egy relatív, a körülményektől függő elemből, amely felváltva vagy együttesen, ahogy tetszik, a kor, a divat, a morál, a kedvtelés". E második elem nélkül azonban az első - az örök és változatlan szépség - élvezhetetlen és az emberi természet számára alkalmatlan lenne.<sup>13</sup>



Az idézett mondat Baudelaire modernség-fogalmának a kulcsa. Guye ugyanis, akinek képei kapcsán a fogalom megszűletett, az említett két elemet ötvözte - Baudelaire szerint - sikerrel össze: a szépséget a korral, a divattal, a morállal, a kedvteliséssel. Azaz sikerült megvalósítania alakotécaiban az örök és változatlan elemek, valamint a relatív, változó, a körülményektől függő elemek egyensúlyát. "A festő arra törekszik, hogy kifejtse a divatból azt a költőt, amit az a történetiben /változóban V.GY.M./ tartalmazhat, hogy kieszűrje az átlamonatiból az örökkévalót". Azaz: "Valami olyat keres, amit az olvasó engedelmével modernségnek /modernítő/ nevezniék; mert jobb szó a kérdőess fogalom kifejezésére nem kínálkozik".

Íme a modernség Baudelaire-i körülírása. A modernség a művészet, a műalkotás egyik alkotóeleme: az az alkotóelem, amelyből a költőt, az örökkévalót ki kell hánózni. Hogy pontosabban értsük, Baudelaire folytatja a magyarázatot. A legtöbb mai festő, írja tovább, régi ruhákba öltözteti az embereit, ésde nem azért, mint egykor David, aki görög-római jeleneteket festett, hanem mert a mai világot csúnyának találja, holott éppen ebből kellene előverácsolnia a titkos szépséget. "A modernség az átlamonati, a mulandó, az esetleges, a művészet egyik fele, a művészet másik fele pedig az örök és változhatatlan".<sup>14</sup>

Más szóval: a művészet változhatatlan alkotórésze a művészi szépség, az esztétikum, amely régi korok alkotásaiban is elragad bennünket, a változó alkotórész pedig a korhoz tartozik, amelyben a műalkotás létrejött. Ez a modernség. Idézzük még egyszer Baudelaire-t. "Volt modernség minden régi festő számára is; a korábbi időkben rátkmaradt szép portrék legnagyobb része saját korának öltözködöt viseli. Tökéletesen harmonikusak, mert az öltözködők, a hajviselőt, és még a geometria is, a pillantás és a mozgás /minden kornak megvan a maga tartása, pillantása, mozgása/ a teljes létezerűség egységét alkotja. Ezt az átlamonati, mulandó elemet, amelynek metamorfózisai oly gyakoriak, nincs jogunk megvetni vagy lemondani róla. Ha eltöröljük, székeőgezerűen beleszünk a szépség valamely absztrakt és meghatározhatatlan ürességébe, amelyen az egyetlen aszönyé lehetett az első bűn előtt".<sup>15</sup>

Baudelaire szavai félreérthetetlenek. Nem a körül forognak, mint egyes magyarázóit, így H.R. Jausz is, gondolják, hogy miként felelhet meg a szép az újdonság változó eszményének, nem is a



divat /mode/ és a modernség /modernité/ összekapcsolása a nérvadó bennük, nem is az a lényegük, hogy itt a modernnel nem a régi, hanem az örök kerül szembe, azaz hogy a "régiek" és a "modernok" vitálkodása Baudelaire-nál a "változhatatlan" és a "modern" szembeállításával módosul. Mind ezek finom megfigyelések, de nem jutnak el a modernség-fogalom lényegének felismeréséig. Csak abban érthetünk egyet az interpretációból H.R. Jausseal, hogy Baudelaire szavaiból kitűnik: a modernség az átmeneti, a mulandó, a változó elemet nem nélkülözheti.<sup>16</sup> Ez vezet egy lépéssel tovább. Tegyük meg tehát a lépést!

Baudelaire szavaiból az világlik ki, hogy a művészetet egyfelől az örök esztétikumhoz, másfelől a korhoz köti, amelyben a műalkotás létrejött. Baudelaire a kor esztétikai kifejezőesét keresi a művészetben, a történetiséget a változó jelenben, az esztétikum és a korzerűség szövevényét. Korzerű szépséget kíván a művészetből, a művésztől pedig korzerű műalkotást, tehát olyat, amely egyaránt megfelel a művészet örök és a kor változó követelményeinek. Ez a modernség értelme. Modernség annyi mint korzerűség.

Ha a modernség értelmét a korzerűségben jelöljük meg, nem fordítjuk egyszerűen magyarra a nemzetközi szót. Az angolban up-to-date és of the period, a franciában actuel és conforme à l'époque felelne meg neki, németben zeitgemäß, oroszban современный és актуальный lenne a megfelelője. Ellentété pedig minden nyelvben az anakronisztikus lenne. A korzerű tehát nem azt jelenti: új, hanem azt, hogy megfelel a maga korának. Ilyen értelemben írta Baudelaire, hogy a régi művészek is volt modernségek, ha úgy alkotott, ahogy az az ő idejében korzerű volt. Ilyen értelemben mondható, hogy a modernség változó, történeti fogalom.

Nem kétséges, hogy a modernségnek azt, a korzerűséget jelentő fogalmát tette magáévá a XIX. század második felében kialakuló új művészet és irodalom, és hogy ettől kezdve egészen a mi korunkig minden irányzat, mozgalom, iskola, program, amelyet a modern, modernség, modernizmus jelzőjével illetünk, azt vallotta céljának: korának, korunknak megfelelő, azaz korzerű irodalmat és művészetet teremteni. Kérdés, milyen sikerrel.

Hogy a modernség fogalmának Baudelaire-megfogalmazta ör-



telme mennyire új volt, ezt Matthew Arnold csaknem egyidejű oxfordi eszékfoglaló beszédének példájával illusztrálhatjuk, amelyet A modern elvárás az irodalomban címen 1857-ben tartott és amely azt bizonyítja, hogy gondolkodása még teljesen a "régiek és modernek" vetélkedésének jegyében állt. A XIX. század közepének neohumanista angol - és éppen oxfordi - eszményei értelmében Arnold a régiek mellett foglalt állást, élesen szólt arról, hogy mennyire nem vesztették el aktualitásukat és mintegy megfordítva Perrault érvelését, amely szerint a modernek a tulajdonképpeni mérvadó régiek, Arnold a régiek modernsége mellett érvelt.<sup>17</sup> A modern így az ő számára is, hasonlóan Baudelaire-hoz - és Baudelaire utókorához - végeredményben értékfogalomná változott, azzal a fontos különbséggel, hogy Arnold fogalmából hiányzott Baudelaire felismerése: a modernség történeti fogalom, hogy ami modern, az folytonosan változik, igazodik a korhoz. Modernség annyi mint korzerűség.

Modernnek - Baudelaire után - mindenki a maga irányát nevezte. Zola a naturalizmust, amelyet - mint erre még visszatérünk - a saját kora, a "tudományos korok" művészetének szánt és amelynek elveivel egyáltalán nem találta összeegyeztethetőnek, hogy eikra szálljon Gézanne és az impresszionista festőiskola mellett: ennek tagjai közül Manet, Pissarro, Monet, Degas, Renoir és mások személyes barátai voltak. Mintha Baudelaire-t visozhangozná, úgy írt 1880-ban a "modernnek" térhódításáról. "Az iskolás váznak száma évről évre csökken ... a klasszikus, történeti, romantikus tárgyak; ..... és ugyanilyen mértékben tűnnek fel a napjaink divatja szerint öltözött és szabad fényben festett alakok, a társasági vagy népi jelenetek. A modernség /modernité/ emelkedő úra ez, ellenállhatatlan, amely lassanként elűz a Képzőművészeti Iskolát, az Akadémiát .... a század lehelléte, amely túlhaladja, szétzúri és egyesíti az egyéneket ..." Zola "modern út"-ról beszélt, megjegyezve, hogy nem mindenki tehetséges is egyben, aki azon jár, majd így fejezte be: "Ami ki lehet mondani, az, hogy a mozgalom legyőzhetetlen hatalommal erősödik; hogy a naturalizmus, az impresszionizmus, a modernség /modernité/, ahogyan nevezhetnők, ma már a hivatalos tárlatok ura".<sup>18</sup>

Zola tehát a modernség fogalma alá vonta a naturalizmust és az impresszionizmust; - ezt, különös módon, a szimbolista



módszerről is ilyen értelemben szólt, mégpedig egy 1876-ban írt műbírálataban. A tárlaton Gustave Moreau két képe szerepelt, az egyik a Salomé volt. Zola éles szemmel látta meg, hogy az a fajta modernség, amelyet Moreau képviselt, "az eredetiség keresésében és a realizmus gyűlöletében" fogant. "A kortársi naturalizmus, a művészet erőforrásait a természet tanulmányozására, írta, nyilvánvalóan reakciót kellett hogy kiváltson, idealista művészeket kellett hogy teremjenek." Ezek között Moreau visszavonulása a képzelet szférájába különösen érdekes. Nem a romantikába vonult vissza: "Nem, Gustave Moreau a szimbolizmusba vetette magát. Olyan képeket fest, amelyek részben rejtvényekből állnak, archaikus vagy primitív formákat fedez fel, Mantognát választja modellnek és a kép jelentéktelenebb járulékaiknak óriási fontosságot tulajdonít." Moreau az álmaikat festette, bonyolult, rejtélyes álmokat, amelyek között nem könnyű eligazodni. Moreau iránya lázadás volt a "modern világ" ellen, amelyet Zola a tudomány racionalis világának látott. Mindazonáltal, írta, "a tudomány nem kerül nagy veszélybe. Az ember vállat von és napirendre tér fölötté, ez minden."<sup>19</sup>

Nem akarok soká Zolánál időzni, ámbar kritikusi ólelátását, korát elengedő ítéleteit igen figyelemreméltónak tartom. Csak arra szeretnék utalni, hogy Zola a modernség következő irányát, a Modern Style-t is felismerte még; és utolsó műbírálataban, 1896-ból, már erről, Puvis de Chavannes-ról és követőiről mondott véleményét. Így írt: "... ez a mozgalom, amelyet, egyszerűen hogy valamilyen címkét ragasszak rá, idealistának neveznek, az előző periódus diadalmas realizmus elleni tiltakozásként szervezte létjogát. Jelentkezett az irodalomban is, mivel a fejlődés törvényének eredménye..." És nem mondható, olvasunk alább, hogy ne volnának eredményei. Különösen a dekorációban kiváló: szövetei, butorai, ékezetek elragadóak, ámbar, sajnos, nem pusztán ezért, "mintha még egy modern stílus jött volna létre, hanem mert arra haladunk, hogy ismét megtaláljuk az élet használati tárgyaiban a régi idők választékos ízlését". A Modern Style ípművészeti romokai mindamellett nem terelik el Zola figyelmét modernségének más megnyilvánulásairól, amelyekről érdemes még néhány sort olvasni: "Csak jaj, az istenért, ne festenek lelkeket! Semmi sem olyan bosszantó, mint az eszmék festése ... És micsoda szörnyűségek felvonulásnak vagyunk egy idő óta tanúi, ezek a nemüktől megfosztott szűzek, akiknek se kobluk, se csipejük, ezek a csaknem fiu



lárva, ezek a csaknem ledény fiúk, ezek a pokoltornácból előbuvó  
lárva, amint repülnek a sápadt térben és nyüzsögnek a szürke  
hajnalok és koromszínű alkonyok zavaros tájain! Ó aljas világ...  
hamis mai miszticizmus."<sup>20</sup> A naturalizmustól és a festői improviz-  
acionizmustól is mindez már messze járt ...

Zola hozzásegített bennünket ahhoz, hogy észrevegyük a  
XIX. század harmadik harmadában kialakult modernség Janus-arcát:  
az egyik a valóság, őt a hétköznapi élet felé tekint, a másik a  
tudatvilág mélyére néz. De mind az egyik, mind a másik szemlélet  
művész-tábor a korszerűség jegyében akar alkotni, modernnek tart-  
ja magát.

Baudelaire, a modernség megfogalmazója a valóság és a szép-  
ség harmóniáját keresi; a naturalizmus a puhta valóság, a szin-  
bolizmus a merev szépség mellett foglal állást, amelyet a tudat  
rejtőseiből akar kihámozni. "A valódi élet hiányzik, Nem vagyunk  
a világban."- idézi Rimbaud-t Paul Claudel; majd alább: "Arról  
volt szó, hogy eljussunk a szellemhez, lerántuk az álarcot a  
"hiányzó" természetéről és végülis eljussunk a minden érzék által  
megközelíthető szöveghez, "az egy-teszt-egy-lélek igazságához", a  
személyes lelkünkhöz alkalmazott világhoz".<sup>21</sup>

Ezen introvertált modernség nevében mondta Rimbaud, hogy  
novetésegesnek találta a modern festőzet és költőzet híressé-  
geit; de ugyanakkor, mielőtt megfogalmazná a modernség követel-  
ményét, optimista látások, végtelen tájakat benépesítő "ujjongó  
fehér nevezetek" víziója keríti hatalmába, és a gyötrelmeknek vé-  
got vet a győzelem: "Modernnek kell lenni mindenkéntől". /Egy évad  
a pokolban, Somlyó György fordítása./ Ez ismét a szintézis sugal-  
lata. Egyfelől az álom, másfelől logizálásuk az élet nevében  
együtt alkotják a modernséget, azt a művészetet és azt az életet,  
amely megfelelő korának, a modern kornak: korszerű.

### A modernség önnevezései a századvégén

A századvég, a Baudelaire-ből kiindított modernség oltar-  
jodósnak kora számos olyan mozgalomnak adott életet, amelynek ön-  
nevezésében a modern szó valamilyen változata szerepel. Valo-  
ságon az újítás, a korszerűség célját tűzte maga elé. Hármat ve-  
szünk közülük szemügyre, ha nem is részletesen.

1877-ben megkezdett előadásában William Morris azt java-



colta kora művészeinek, hogy térjenek vissza az egyszerűhöz, a néphez közelállóhoz, a hétköznapokat megszépítő művészethez, amelynek ellentétét a French and fine-ben - francia és kifinomult - jelölte meg.<sup>22</sup> Elveinek indítóka a gyárak által elcsúfított városok és a kapitalista kizsákmányolás áldozatai, a munkások életének megszépítése volt. A Modern Style a megteremtője részben a fábiánus mozgalom hatására fordult a "negyedik rond" felé, részben John Ruskin ihletésének engedett. Ruskin gondolkodása alighanem még a német klasszikus humanizmusában gyökerezett, de vezonvédelyes pártfogója volt az új törekvéseknek. 1844-ben indult el tanulmányorozata a modern festészetéről /Modern Painters/. Elő tanulmányaiban még William Turner festőezete mellett állt ki, az utolsók már csaknem párhuzamosan íródtak Morris dekorációs műhelyének törekvységével. Lehet, hogy Morris a művészet dekoratív funkciójának gondolatát Ruskintól vette át. Ruskin a reneszánsz mesterek előre kijelölt hely számára készített és helyhez kötött szobrairól írtakozott, amelyek tökéletes harmóniában vannak a környező épületek térhatásával, lelkesen elemozte az építész kínálta lehetőségekhez mestoron alkalmazkodó freskófestők alkotásait. /The Two Paths, 3. előadás./ Az életészépítő dekorációt látni akarta a mindennapok világában is, és a sikeres szőpités feltételének tekintette, hogy egyaránt gyönyörűséget okozzon létrehozójának és szemlélőjének. /The Seven Lamps of Architecture. V. feje. 24. §./

Morris ezeket az olveket szándékozott szőles körben alkalmazni, és szándékának őrtékét akkor is elismerhetjük, ha nem sikerült keresztülvinnie, amit akart. A Modern Style ihletőjének és kezdenényozőjének nézeteiben sok az ellentmondás, de meglátott valamit a modern társadalom szőkegloteiből és változásból; azt, hogy a XIX. század harmodik harmadára a munkásozotály már a modern társadalom döntő tényozője lett és hogy a korszerű művészetnek fel kell rá figyelnie. Törvényeszerű, hogy az éppen az iparilag legfejlettebb Angliában történt.

A német "modernség", a die Moderne sző 1886-ban szőletett meg, mégpedig egy "Durch" elnevezőű irodalmi társaságban, amelybe - az öreg Fontane támogatásával - a német naturalista mozozók fiatal írói és teoretikusai tömörültek. Alighanem Arno Holz, a Hart-testvérek, Bruno Wille, Wilhelm Bölsche és mások társaságában hangzott el a programbeozódot tartó Eugen Wolff szőjából,<sup>23</sup> aki akkor fejezte be tanulmányait és két év múlva jelentette meg



elő önálló munkáját, amelynek a címében a "modernség" új értelemben és új néven szerepelt: A legújabb német irodalmi érzület és a modernség elve /Die jüngste deutsche Literaturerkenntnis und das Prinzip der Moderne/.

Wolff munkája nem volt nagy visszhangot, de röviddel ezután kiadta az új jelenségekkel mostmár európai távlatban foglalkozó tanulmányait az osztrák Hermann Bahr /Zur Kritik der Moderne, 1890; Die Überwindung des Naturalismus, 1891; Studien zur Kritik der Moderne, 1894/ - és ezzel a "modernség" részben bekerült a köztudatba, részben Hermann Bahr nevéhez tapadt, akit Gilbert Otto Neumann-Hofer "a modernség filozófusának" keresztelt el.<sup>24</sup> A fogalom térhódítása német nyelvterületen és attól keletre Hermann Bahr tevékenységének tulajdonítható, de az osztrák kritikus francia kapcsolatai alighanem hozzájárultak a modernité fogalmának megteremtéséhez és főként az irodalomra való alkalmazásához francia földön is. A német szó, die Moderne egyébként nemzetközileg egyetlen a maga nevében és a die Antike /a klasszikus ókor/ mintájára képzett neologizmus volt.

A dél-amerikai és a spanyol költészetben a német die Moderne fogalmának kialakulásával egyidőben indult meg egy, az addigi hazafias romantika patetikus ünnepélyességét felváltó bensőségeesebb irány, a modernismo, amelynek ihletőjét legjelentősebb költője, a nicaraguai Rubén Darío a 60-as-80-as évek francia lírájában jelezte meg. "Az újdonság eredete az én nemréggi megismerkedésem volt a Parnassz franciá szerzőivel, mivel annakidején a szimbolisták csatája éppen csak hogy megkezdődött Franciaországban és külföldön még nem volt ismert, annál kevésbé a mi Amerikánkban".<sup>25</sup> A latinamerikai spanyol elnevezéssel így létrejött a modernizmo szó a költészetre alkalmazottan és magába foglalva az új spanyol irányzatot kívül a francia szimbolistákat, akikkel Rubén Darío párizsi tartózkodása idején, 1893-ban személyes kapcsolatot talált. A hispanisták azonban korábban, 1882-re teszik a modernismo kezdetét, amikor a forradalmár José Martí kötete, az Ionaeolillo megjelent: ezt a kötetet tekintik a romantika utáni új stílus kialakítójának.<sup>26</sup> A romantika előregedett és nem volt már alkalmas a megújulásra készülő, forrongó századvégi Latin-Amerika belső problémáinak, a modern korba lépő latin-amerikai emberek életérzésének megközelítésére. A spanyol és latin-amerikai irodalomtörténetírás ezért úgy ítéli, hogy a modernizmust nem pusztán



hatás vagy divat, hanem a korszerű fejlődés belső szűkezőszerűsége hozta létre. Az új irány keletkezésének körülményeit Marti 1882-ben mintegy a világhelyzetben jelölte meg: "Ez mindenütt az újrendezés és az újraformálás korszaka volt ..."<sup>27</sup> A modernismo a korszerűség értelmében jött létre.

#### A modernizmus pejoratív értelmezése

Mivel főként terminológiasztörténeti szálon jutottunk el a modernizmusra tett futólagos megjegyzéseinkhez, emlékeztetünk meg, hogy Ruskinnál találkoztunk a "modernizmus" /Modernism/ szóvaltozattal mint az új festészeti irányok összefoglaló megjelölésével és hogy a szó jelentéshanggolya már nála pejoratív volt. A történeti festészetet mint a Modernism "időt és értelmet vesztető" irányainak legnevetesebbjét ítélte el, mivel az képzeletből ábrázolja alakjait. /Lectures on Architecture and Painting, 4. előadás./ A századfordulóra megjelentek tehát a "modernség" szóárnyalatai: modern, die Moderne, modernismo, Modernism és megjelentek mellettük a szónak más, speciális területekre való alkalmazásai. Így a modernizmus kifejezéssel a századfordulón egy főként katolikus teológiai irányt jelöltek, amely a vallást kívánta korszerűsíteni és a modern élet feltételeihez alkalmazni. X. Pius pápa vette fel ellene a harcot és több enciklikájában súlyosan elítélte. Rendkívül érdekes, hogy a teológiai modernizmus filozófiai alapjai részben azonosak voltak a művészeti modernizmus filozófiai alapjaival /amelyekről az egyes irányzatok bemutatásánál még szólnunk/: Kantnak, Spencernak, a pragmatistáknak, Bergsonnak egyaránt fontos szerepük volt a teológiai és a művészeti modernizmus bölcsészeti háttérben.<sup>28</sup> Egyébként magában a filozófia-történetben is éppen a pragmatista William James, F.C.S., Schiller, Henri Bergson és mások tanait és főként a rájuk hivatkozó irracionalista életfilozófiai irányt szokás "modernista mozgalom" néven emlegetni.

A spanyol modernismo alighanem a teológiai modernizmustól örökölte a nevét. Nem kevésbé hiteles tanut idézünk erre, mint Juan Ramón Jiménez. "Azt hiszem - írta Jiménez -, az elnevezés Németországból származik, ahol egy reformmozgalom keletkezett a modernistáknak nevezett papok révén. És itt Spanyolországban az emberek, költői attitűdünk miatt, miránk ruházták ezt a nevet".<sup>29</sup>



A modernség fogalmának német-nyelvű népszerűsítője, Hermann Bahr nem hotta ugyan "közös nevezőre" a teológiai modernizmust a művészeti moderniséggel, de az intuicionizmus, irracionálizmus, a neokantianizmus és a pragmatista gondolkodás ugyanolyan szövetségbe ágyazva mutatta be - legalábbis egy részét -, mint am azt. Jellegzetesen "asztronarkista" módon keverte azonban össze a századfordulón tapasztalható teológiai-vallási újradölést, az irracionalista és vitalista mitoszterentés új formáit a marxista vagy félig marxista szociáldemokrata mozgalom jövő felé fordulásával, miközben, noha olvasta Marxot, egyetlen szót sem ejtett a filozófiai és ideológiai alapok ellentétességéről.<sup>30</sup>

Talán a modernizmus kategóriájához asszociált idealista filozófiai irányok és burzsoa társadalmi alapjuk elutasítása magyarázza, miért volt a szónak a marxista kritikában kezdettől fogva pejorativ értelme. A századforduló orosz regényirodalmát elemezve már 1908-ban így használta V.V. Vorovszkij A modernizták burzsoa nivoltáról c. tanulmányában; egy másik összefoglalójában - Bezarov és Szanyin, Kétféle nihilizmus /1909/ - pedig a századforduló minden értékét tagadó regényhőcét állította szembe a koruk negatív jelenségeit tagadó forradalmi demokratákkal, akiknek "nihilizmusa" tehát pozitív tartalmu volt. A Vorovszkij jellemezte "modernista" fordulat a nihilizmus felé tipikus jelenség volt a századforduló orosz polgári értelmiségének történetében. A 90-es évek értelmisége még szívesen fogadta a munkásmozgalom kibontakozását, megismerkedett a szocializmus eszméivel, ezután hamarosan elpártolt tőlük. E folyamat fordulópontja, mint ahogy már Vorovszkij világosan látta, Oroszországban az 1905. esztendő volt. De tudjuk, hogy az idő tájt új szakasz kezdődött az egész európai művészet és irodalom történetében. Ami előtte volt, "szelidebb", jobban kötődött a hagyományhoz, ami utána következett, szélesebb, még kevésbé vetette alá magát a hagyomány normáinak.

Vállalva a vulgáris szociologizmus védjét, kísérletet teszünk arra, hogy a ma már korokban száz éves modern művészet és irodalom első szakaszának időrendben egymást követő mozzanatait párhuzamba állítsuk azokkal a mozzanatokkal, amelyeket Lenin az imperializmus kialakulására nézve 1916-ban megállapított Az imperializmus mint a kapitalizmus legfőbb foka című nevezetes



tanulmányában.

Az 1860-as években a szabad verseny a csúcspontjára jutott a fejlődésének, a monopóliumok még csak csirájukban voltak. Az irodalomban ez a XIX. századi realizmus uralmának végese szakasza, Dickens, Flaubert, a Goncourt-testvérek a szokasz irányadó írói, a 70-es évek második felében pedig a realista drámaírás tetőződik Ibsen társadalmi drámaiban. A lírában Daudelaire, noha új törekvések előhírnöke, mint fontosabb elemzett kritikájából látható, még nagyon jól beilleszkedik közéjük. Az 1873. évi válság után a kartellok fejlődésének széles sávja következett, mindezenáltal még csak kivételként jelentkezték és nem szilárdultak meg. A 70-es évek elején indul - egyidőben - a naturalizmus és a szimbolizmus áramlata: ez a XX. század eleji imperializmus művészete és irodalma felé mozgó modernség határozott kezdete. A XIX. század végén gazdasági fellendülés állt be, amelyet az 1900-as évek elejének újabb válsága követett: a kartellok most már a gazdasági élet alapjává lettek, a kapitalizmus imperializmussá változott át. Az átmenet éveiben bontakozik ki és válik - ma már úgy látjuk - uralkodóvá az Angliából kiinduló Modern Style, a szecesszió, amelynek egyes művészeti és irodalmi képviselőit /ilyenek pl. Munch, Strindberg, Hockind/ mint jellegzetesen "átmeneti" jelenségeket, hol a modernség első szakaszába sorolják, hol már az expresszionizmushoz vagy annak előhírnökei közé számítják őket. /Az "átmenet", mintegy jelképesen, nyomon követhető Strindberg vagy Hauptmann misztikus-idealista fordulaton, amely a 90-es években következik be./ Még az 1910-es évek előtt feltűnnek a művészeti és irodalmi avantgarde első "iskolái" és csoportjai: az avantgarde időben az imperializmus kialakulásával párhuzamos.

Nem vitás, hogy számottevő különbség van az avantgarde és a századfordulón kialakult modernség között: a százéves modern művészet és irodalom első két szakaszának művészi törekvései és eredményei között. De valamin a kapitalista társadalom fejlődésében az imperialista szakasz nem független az előzményeitől, az avantgarde sem független attól, ami a modernség folyamatában megelőzte: a naturalizmustól, a szimbolizmustól, a szecessziótól.



A modern művészet és irodalom évezredének tagolása

Nálunk ebben a kérdésben Lukács György után Király István és Szabolcsi Miklós foglalták össze és mondták ki a leglényegesebbeket. Nézeteik a nemzetközi véleményeket is reprezentálják.

Ismeretes, hogy Lukács György a XIX. századi nagy realizmus válságát és hanyatlásának kezdetét már 1848-tól szánította, a dekadencia nyílt jelentkezését pedig az 1870-es évek jelenségeiben fedezte fel. A dekadencia itt meginduló folyamata a modern művészet hanyatló polgári ágában, Lukács György szerint, napjainkban sem fejeződött be. E mellett tovább folytatódott a realizmusnak a XIX. században megindult nagy áramlata, párhuzamosan a másikkal, amelyet Lukács avantgarde-nak nevezett. A párhuzamos, de ellentétes belső tendenciájú áramlatok két paradigmája Lukács György számára Thomas Mann és Franz Kafka volt. Az ő értelmezése szerint a naturalizmus már lényegében ugyanazokat a jegyeket tűntette fel, mint a későbbi avantgarde XX. századi irányzata, azaz mintegy belenőtt az avantgarde-ba, lényegében azonos volt vele: "... a végső elveket tekintve - írta Lukács - folyamatos avantgarde-ista fejlődés van a modern irodalomban a naturalizmustól máig".<sup>31</sup>

A naturalizmus hozzákapcsolása a modernséghez sem a marxista, sem a polgári irodalomtudományban nem általánosan elfogadott. Hadd hozzuk példának egyfelől Hans Kaufmann, aki a "modern irodalom" folyamatát kifejezotően a naturalizmus végével, leváltásával kívánja kezdeni;<sup>32</sup> másfelől Malcolm Bradburyre hivatkozunk, aki a modernség első ütemét 1890 körül kezdi, a második ütemet pedig a 20-as években látja.<sup>33</sup> Pedig Lukács Györgynek mélyrehatóan igaza van abban, ha összefüggő folyamatról beszél: nemcsak Zola és a fiatal német naturalisták saját művészi tudata bizonyítja ezt, hanem a naturalizmus dekadencia-ábrázolása, részlet-ábrázolása, atomizált valóságábrázolása, az a belső törekvése, hogy a modern világnak megfelelő módozert hozzon létre, hogy az érzetvilág mélyére hatoljon, a naturalizmus "kísérleti" jellege és így tovább. A naturalizmus és az impresszionizmus között folytonos az átmenet, impresszionista módozert számos késői naturalista regény alkalmazott - és Zola sem véletlenül vállalta az impresszionista festők ügyvédjének szerepét. A naturalizmus a modernségbe tartozik.



Király István szintén egyetértnek látja a művészetek és az irodalom modern áramlatát és elfogadva a századforduló egyik ön-elnevezését, a modernség nevet a pejoratív modernizmus helyett, két szakaszt különböztet meg benne: az esztétizáló modernséget és az avantgarde modernséget; a határt közöttük, természetesen, a XX. század 10-es éveire teszi.<sup>34</sup> A két szakasz olvásozásaival feltétlenül egyet kell értenünk, az elsőnek az elnevezését azonban kérdésessé teszi, ha a naturalizmust is odaosztjuk, mert erre nem illik rá az "esztétizáló" jelző. Úncólu tendenciák voltak ugyan a naturalizmusban is, de esztéticisták aligha. Éppen ezért úgy gondolom, hogy a modernség első szakaszában maga a "modernség" döntőbb "esztétizáló" jelzőjénél, míg a második szakaszban az "avantgarde" jelző mond többet a "modernségnél". Ebből a megfontolásból kiindulva nevezem az első szakaszt modernségnek - jelző nélkül -, a másodikat pedig a modernség XX. századi folytatásának, illetve avantgarde irányzatnak.

Szabolcai Miklós számára a modern irodalom máig tartó folyamata, amely előzményeitől világosan olvásozható, elsősorban a XX. század elejével kezdődik; és ebben a realista, a szocialista realista és az avantgarde áramlatok mellett olyan jelenségeket is talál, amelyeket nehéz volna pontosan elhelyezni akár az egyikben, akár a másikban. Példák lehetnek a kései Rilke, Marcel Proust, Paul Valéry, Ezra Pound és mások művei. Egy másik lehetőség Szabolcai Miklós felfogásában az, hogy a realizmus és az "olcsó" irodalom, a "pseudorealizmus" /Király István/ között vezünk fel egy "közös területet" /Borisz Szucokov/, amelyen előér az avantgarde a bele ugyan nem tartozó, de a realizmushoz sem sorolható jelenségekkel együtt. Szabolcai Miklós figyelmen kívül hagyása végül a XX. századi irodalom "polimorf" jellegére vonatkozik: a törekvések, formák, átmenetek, filozófiai, társadalmi és politikai érdekeltségek olyan bonyolult összekövődésével és egymást keresztezésével találkozunk, mint egyetlen más korban sem.<sup>35</sup> Osztályozásuk éppen ezért igen nehéz.

Szabolcai Miklósnak azzal az érvelésével, hogy 1905. körül valami nyilvánvalóan új kezdődött el a művészetek és az irodalom európai történetében, és hogy ezért terminológiailag nem ajánlatos egybefoglalni azt, ami előtte volt, azzal, ami utána következett, egyet kell értenünk. Az új, ami elkezdődött, az avantgarde; ami pedig folytatódott, az a realista vonulat. Ando



az sem folytatódott minden változás nélkül tovább. A realista vonulat képviselői sem folytatták Balzac vagy Turgenyov realizmusának módszerét változatlanul, éppen azért nem, mert olyan nagy alkotókról van szó, mint Thomas Mann vagy Roger Martin du Gard. Király Istvánnak teljesen igaza van abban, hogy a "modern" irodalomból őket sem lehet kirekeszteni. Korábban és koruknak írtak, ami - ahogy erről már azoltunk - a mindenkor modernség legfőbb ismertetőjele. Martin du Gard mindjárt első jelentős regényében, az Egy hélek történetében /Jean Barois/ olyan "szabadosságokat" engedett meg magának, mint a párbeszédok nyílt dramatizálását a szereplők nevén: egyszerű megjelöléssel, esszézerű részeket beiktatását a regénybe és így tovább. Pedig ő volt a "konzervatívabb". Thomas Mann "függése" a naturalizmustól, ami a részek szerkesztésében, a betegségek ábrázolásában stb. nyilvánult meg, függése a szimbolizmustól, aminek legfőbb bizonyítéka a zenei szerkesztés a közös mester, Richard Wagner nyomán, már a Buddenbrook-házban tetten érhető, nem is szólva nyilvánvaló nyelvi stílusának szecessziós "indázásáról". Ezt igazán nem kellett Prouettől megtanulnia, mint ahogy habozás nélkül hozzányúlt, másként, mint Prouet, az idő problémájához, a Faustus-regény kötetkezéséről írt beszámolójában pedig utalt arra, hogy átfedés van Joyce módszerre, a "tudatfolyam" alkalmazása és az ő módszer között. Igaz, hogy nem a hasonló módszer, a hasonló eljárások és technikák alkalmazása számít, hanem a cél, amelynek a szolgálatában állnak; de a hasonlóságok mégis azt bizonyítják, hogy a XX. századi vonulatok között bonyolult és sokszoros az összefüggés, a kölcsönhatás, az átmenet. Szabolcsi Miklósnak ebben is igaza van.

Az avantgarde-ot méltán bírálják ezzel, hogy alapvetően nagy műalkotásokat nem hozott vagy csak igen ritkán hozott létre, hogy elsősorban csak szemléletével, kezdeményezőivel hatott. Ez igaz. Századunk jelentős hatása, kiterjedt hatókörű műalkotásokat teremtő írói és művészei részben abból a névsorból kerülnek ki, amelybe többek között a késői Rilke, Prouet, Kafka, Eliot, Joyce, Pirandello, Valéry, Claudel, Faulkner, Stravinsky, Bartók tartoznak, a "modernség klasszikusai", akik nem sorolhatók sem a realista vonulatba, sem az avantgarde-hoz.<sup>36</sup> Ezek nem a XIX. századhoz kapcsolódnak, hanem a századvégi modernség kez-



donényeinek folytatói és beteljesítői. Ebben az értelemben "klasszikusai" a modernségnek. Józan megfontolás alapján és az irodalom- és művészettörténet tényeinek ismeretében ki kell mondanunk, hogy hatásuk nagyobb, recepciójuk az utókorban intenzívebb, mint az esztétikai rangban nem mögöttük, inkább fölöttük álló Thomas Manné vagy Martin du Gard-é. Thomas Mannak, sajnos, nincs "iskolája" sem a német irodalomban, sem azon kívül; Kafkának nemzetközi recepciója volt és talán még van is a világ számos irodalmában.

Nem lenne helyes, ha a "modernség klasszikusaival" egy sorban emlegetnénk a szocialista realizmusnak legnagyobb világ-hatású mestereit, Gorkijt és Brechtet, mivel utjuk másfelé vezetett, mint azazoké. De az induló Gorkij, mint köztudomású, sokat tanult a naturalistáktól is, a szimbolistáktól is; korai művei a szecesszió hullámaintól sem voltak érintetlenek. Jelen munkám egyik bevallott célja pedig az, hogy megvizsgáljam, mit és hogyan fogadott be a modernség módszereiből Brecht, mit utasított vissza közülük; talán sikerül majd bizonyítanom, hogy több köze volt hozzájuk, mint az avantgarde-hoz, annálval időben párhuzamosan alkotta műveit. Brecht és az avantgarde viszonyának kérdése újabb vizsgálatokat igényelne, amelyek túlszárnyálnák a munka keretein. Amit erről már itt szeretnék elmondani, az, hogy a modernséghez való kapcsolódása nyilvánvalóan az egyik oka, miért nem foglalható bele valamelyik avantgarde áramlat körébe. Nemcsak azért, mert egyéni jellegűsége túlnő egyetlen áramlaton, hanem talán azért sem, mert késői indulása ellenére úgy tűnik, művészetének gyökerei távolabbra nyúlnak vissza az avantgarde kezdeteinél. -

Végül még egy "európai órvényű" órvet szeretnék említeni annak indoklásául, mennyire helyes gyökereken újnak tekinteni azt, ami a művészetekben és az irodalomban 1905. körül elkezdődött. A XIX. század folyamán még megvolt a korábbi "fázisekülönbség" Európa nyugati és keleti felének művészeti és irodalmi fejlődésében: a társadalmi evolúció szempontjából elmaradottabb Keletre az európai művészet és irodalom áramlatai később jutottak el: a romantika, a realizmus ki sem alakult abban a formában, mint Nyugaton, de legalábbis később /kivéve az orosz realizmust/. Az egyidőjűség a XX. század elején következett be. A naturalizmus, a szimbolizmus Nyugaton jelent meg előbb és onnan



terjedt Kelet-Európa felé, a szecesszió már csaknem egyidejűleg terjeszkedett, sőt az orosz szecesszió megtermékenyítette a nyugati eszinházat és mozdulatművészetet. Az avantgarde irányai, mozgalmi, iskolái egyidejűleg vagy csak igen kis fáziskülönbséggel léptek fel Keleten és Nyugaton. Bojtár Endre kitűnő könyve, amely nemzetközileg is első ízben foglalja össze és osztályozza a kelet-európai avantgarde irodalom jelenségeit, nem a "különbözésről" győz meg, hanem az egységről, a hasonlóságról. Természetesen voltak a kelet-európai irodalmak avantgarde mozgalmainak speciális vonásai: de hát az egységek ellenére különbözött egymástól a francia és a holland avantgarde is; nem szólva a német nyelvű irodalmak avantgarde-jéről, amely a kelet-európaiakhoz még ideológiai-politikai szempontból is közel állt. Keleten és Nyugaton egyaránt még a 10-es évek előtt elindult útjára az avantgarde és az olyan jellemvonások, mint a nemzeti jelleg visszaütése, a "magas" és az "alacsony" művészi törekvések közötti különbség eltörlése /cirkusz, kabaré stb./, az "interart"-jelleg, azaz a művészeti ágak összekapcsolása<sup>37</sup> igazán nem csak a keleti mozgalmak jellemzői, hanem jellemzik azokat is, a nyugatiakat is.

Az avantgarde mozgalmak megindulása tehát egyetlen "történelmi pillanatnak" tekinthető a teljes európai irodalom történetében.

#### Mi következett ezután?

Döntő történelmi események hatására megváltozik és módosul az általuk érintett világ szerkezete: társadalmi struktúrája, termelési eljárásai, művelődési és művészeti képe. Nagy történelmi katalizmák után változás szokott bekövetkezni az emberek életfelfogásában, magatartásában, ízlésében. Nem mindig egycsapásra, hanem esetleg csak fokozatosan, de bekövetkezik az átalakulás. Az irodalom és a művészetek periódusait, mozgalmait, stílusváltásait ezért lehet igen sokszor történelmi eseményekhez kapcsolni.

A második világháború sem volt kivétel a szabály alól. Az irodalmakban mindenekelőtt az tört a felezinre, amit a készülődés és a háború évtizede elnyomott vagy visszatartott. A legyőzött vagy felszabadított országokban /az ország társadalmi-politikai tendenciájának megfelelően/ vagy még élő mesterek kerültek az élre, mint a nyugati németeknél Benn, a keletiéknél Bochor,



a lengyeloknál Broniewski, nálunk Mónoth László, Illyés Gyula, Déry Tibor - és mellettük felujultak az avantgarde, sőt a modernség hagyományai; vagy az elmúlt évtized folyamán már kialakult, de még érvényesülni nem tudott irányok bukkantak felszínre, mint az olasz neorealizmus, a francia egzisztencializmus, amelynek sodrában az európai irodalmi köztudatba került a rég halott Kafka életműve is. És nem kellett sokáig várni a már kifejezetten háboru utáni új jelenségekre, sem Beckett Godotjára /1952/, sem a "dühös fiatalokra", akik már Osborne reprezentatív színműve előtt is jelentkezték, sem a nouveau roman kialakulására; lényegében csak egy évtizedet azokra a jelenségekre, amelyeket nálunk Szabolcsi Miklós neo-avantgarde néven mutatott be néhány érdekes tanulmányában.<sup>30</sup>

Ha a XX. század első felében a polgári realizmus és a szocialista realizmus, valamint az avantgarde vonulata között elfogadtuk a századforduló modernségéhez visszanyúló hagyományok továbbélését, sőt elismertük kiemelkedő képviselőinek alkotó jelenlétét, úgy tűnik, hogy a második világháboru után a többféle-leőségéből kettősség lett, s hogy az irodalomban és művészetben egy erősebbé váló racionalis-konstruktív szárny és egy radikális és inkább "destruktív" szárny bontakozott ki. A maga nézőpontjainak és társadalmi-ideológiai céljainak megfelelően mindkettő váltva és egyaránt felhasználta a század első felében már kialakult vagy legalábbis kezdeményekben kialakult művészeti és irodalmi eljárásokat, formákat, kísérleteket. Lehet, hogy a neo-avantgarde szélesebb körű, mint a régi volt, de nem talált ki új eszközöket, formákat, kísérleteket - hiszen ezeknek a száma véges is. És nem talált gyökeresen újakat a racionalis-konstruktív szárny sem. Samprun vagy a dél-amerikai regény, amely realista, szurrealista és más előzményre épít. Visszatér a szocialista eszméiségű irodalom is él a korszerűnek tartott eszközökkel, részben saját múltjához visszatérve, részben Brecht és lenót a latin-amerikaiak felszabadító hagyományai alapján. E kérdéssel tovább nem foglalkozhatom, mert megállapításokat igazolni csak konkrét példákkal lehet. Úgy tűnik azonban, kimondható, hogy a modern irodalom és művészet 1945. utáni harmadik évtizedének általános főkérdése az emberi lét vagy nemlét, az emberiség jövője és hogy a kérdés az élet dehumanizált jelenségeire, elidegenítettségére való sokszoros és állandó kritikai rámutatással



kapcsolódik egybe. A valamirevaló polgári művészet és irodalom éppúgy nem zárkózik el korunk problémái elől, mint ahogy ezeket állítja honlaktörőbe a szocialista eszméiségű modern irodalom. Jogos-e "posztmodernnek" nevezni a modern irodalom 1945 utáni szakaszát?

A posztmodern jelző a 60-as évektől kezdve divatozik az amerikai művészet és irodalomkritikában, amely a szót Arnold Toynbee-től vette át. Toynbee a nyugati civilizáció modern korát /az újkort/ két szakaszra osztotta: kőzáz év korai modern és kőzáz év késői modern korra, amelynek a végét kb. 1875-ben jelölte meg; a XX. század tehát szerintem, úgy látszik, már a "tragikus élelményekből terhes" posztmodern szakaszba tartozik.<sup>39</sup> Az amerikai kritika azonban csak a második világháború utáni művészetre és irodalomra alkalmazza ezt a nevet és belesérti a modernség általános hanyatlását. Harry Levin határozó eszéje, Mi volt a modernség? nosztalgiával tekint vissza az első századfél modernjére, akiket a nagyváros daglált, akik nagy meztelenségben tudatosságukkal folytatták kísérleteiket, kőrölhetetlenül intellektuálisok voltak és "agyat" kívántak az olvasótól is, míg a posztmodernnek kulturhősei: Steinbeck "jószívű hülyéi", Tennessee Williams "hermafrodita kőbalközesei", Hemingway "onalfabéta gladiátorai" "agytalanok".<sup>40</sup>

Steinbeck és Hemingway mint posztmodernnek? A fogalom körül láthatóan nem csakély a zavar. Ihab Hassan, a fiatalabb észak-amerikai kritikus-nomádok tornákony tagja a posztmodern irodalmat Sartre indulásával /La nausea, 1938/ vagy Beckett első regényének valódiságtagadó és öngyilkos hőseivel /Murphy, 1938/ kezdő és vezető el Mailer, Pinter, Grass és mások kísérletein keresztül a Tel Quel "nyelvészeti" regényírásáig, más művészetekben John Cage "csend"-zenéjéig, Rauschenberg pop-art-jáig és Tinguely "önlebontó" plasztikájáig /Poppage a New York, 1960/. Frank Kermode a posztmodernnek és modern elődeik kapcsolódására és folytonosságára figyel, Hassan a monádok által széttagolt lantot, Orpheust siratja, az olvasott harmóniát, mintha egy újabb "művészi korszaknak" szakadt volna vége.<sup>41</sup>

Nem meglepő, mégis meghökkentő a kritikusok bezárkózottsága a saját körükbe, a nyugati világba. A szocialista országok irodalma gyakorlatilag kívül esik látókörükön, ha csak nem oníráns vagy politikailag felhasználható írók műveiről van



szó; és nem vesznek arról sem tudomást, hogy "posztmodern" koruk a harmadik világ irodalmi színvonalának időszaka. A posztmodern "hanyaglását" jövő felé törekvő jelenségek feltűnése olaszulyzza.

Tegyük itt pontot a dolgok után.

A modern művészet és irodalom százéves története egyszerűen három szakaszra bontható. Az első, amely a századforduló idejére hódította meg Európát, három-négy évtizedes múltat tekinthetünk már akkor vissza, "modernségnek" önmagát nevezte el és mint legjellegzetesebb áramlataiban a naturalizmusban /a realizmus ezen "olfajzott" változatában/, a szimbolizmusban és a szecesszióban jelentkezett. A második szakasz 1905 körül kezdődött és négy fővonulata volt: a realista és a belőle kialakuló szocialista realista vonulat, az avantgarde mozgalmának és áramlatainak sora és a köztük között a "modernség" folytatása, legjelentősebb teljesítményeinek létrejöttével. A harmadik szakasz kezdete korábban 1945: ebben, noha "helyszűke" miatt csak felületesen foglalkoztunk vele, két fővonulatot találtunk. Az egyiket racionális-konstruktívnak neveztük, a másikat radikálisan destruktívnak, és megállapítottuk, hogy a különbség nem nézőpontokon és stílusokon figyelhető meg először, mert itt csak az átfedés, hanem eszméletükön és társadalmi-politikai céljaikon, illetve hovatartozásukon. Posztmodernnek ezt a szakaszt csak hanyatló jelenségei felől kiindulva lehetne elnevezni: jellegzetes tünete, a neo-avantgarde ebben a körletben helyezhető el. Az új szakasz lényege azonban a művészet és irodalom földrajzilag és eszméletileg egyaránt táguló horizontja, amelyben az európai országot irodalomok kisebb részt foglalnak el, mint annnyi még fél-száz évvel ezelőtt jutott nekik. Tudomásul kell vennünk tehát, hogy az, amit ma modern irodalomnak nevezhetünk, túllépett az európai és általában a "fehér ember" civilizációjához tartozó kereteken.

## K

Története folyamán a modern fogalma viszonylagosan bizonyult. Jelentőse változott az időben és nyilván továbbra is változni fog. A századfordulóra kiteljesedett modernség és a XX. század első felének művészeti és irodalmi vonulatai, köztük az avantgarde, valamint a legújabb "posztmodern" feltűnéssel le-



záruló időszakaszt, a modern művészet és irodalom évezáradát a jövő bizonyára másként fogja nevezni és másként fogja talán tagolni is. Modern hihetően nem a mi korunk művészetének és irodalmának lesz a neve. Modernnek egy későbbi kor fogja nevezni a maga művészetét.

Hogy mi lesz tehát a mi korunk művészet- és irodalomtörténeti neve, azt még csak találgatni sem lehet. De ha meggondoljuk, hogy a modernség a naturalizmussal a kísérleti természettudomány jegyében indult, hogy a természettudományos módszerek, a matematikai gondolkodásmód, a technikai modellek alkalmazása a társadalomtudományokban, sőt a művészetekben és az irodalomban is korunkat mennyire mélyen és sajátosan jellemzi, nem lehetetlen, hogy művésze és irodalma erről kapja majd a nevét. Az európai romantika és realizmus után a jövő század művelődéstörténeti, művészet- és irodalomtörténeti munkáiban talán a szcientizmus kora és összefoglaló irányzata fog következni és ezen a mi korunk modern művészetének és irodalmának évezáradát fogják érteni. Brecht, ha a saját törekvéseit indokolni akarta, a "tudományos korszak", a "technikai korszak" irodalmáról beszélt; bölcsességért pedig nem egyszer fordult a távol-keleti világ hagyományaihoz.

Az is lehet, hogy a szcientizmust csak a második világháború végéig vagy a 60-as évekig fogják szánítani. Azután /fogják majd talán írni/ újabb periódus következett, amelyben minden addiginál átfogóbb világirodalom alapjait rakták le, az európai típusú irodalom pedig elvesztette évezáradok óta élvezett hegemoniáját.



## II. A naturalizmus struktúrája

Non ridere, non lugere neque  
detestari, sed intelligere  
/Spinoza: Tractatus politicus,  
1678/77/

A naturalizmussal mint a modern európai irodalom és művészet egyik áramlatával kívánunk foglalkozni - a századvégi modernség irányzatának és korának keretén belül.

### Az irodalmi és művészeti áramlatok tornádózata

Mint erre Viktor Zsiraunovszkij talán mindenkinél világosabban mutatott rá 1967-ben, a Nemzetközi Uoozohooonlító Irodalomtudományi Társaság bolgrádi kongresszusán, az irodalmi és művészeti áramlatok sajátos és saját írási és művészi alkotómódozat alakítanak ki, amelyeket az utókor az áramlat névvel nevez.<sup>1</sup> Az áramlat /mozgalom, iskola/ mint történeti jelenség keletkezik és oltúnak, a módozat - töle függetlenül - esetleg fennmarad. Ezért ehoztik azé olykor a névadó áramlat letűnte után /vagy esetleg még feltűnése előtti jelenséggel kapcsolatban/ "klasszikus", "romantikus", "realista" stb. olokokról valamely műalkotásban, vagy annak "romantikus", "realista" stb. jellegéről. Ha tehát naturalizmust mondunk, érthetünk rajta áramlatot is, módozatot is. A dolog nyitja ott van, hogy a naturalizmusnak és minden más áramlatnak nemcsak sajátos módozata van, hanem mindegyik kiolohtja a maga jellegzetes stílusát és valamennyi sajátos eszmái alapra támaszkodik, eszmái háttérre hivatkozik. Az eszmái alap, a stílus és a módozat az áramlat struktúrájának három rétege. A naturalizmus áramlatának leírása a három réteg leírásából áll.

A naturalizmus az 1860-as évek második felében, de főként 1871 után alakult ki az európai, pontosabban oloónak a francia irodalomban és ottól kezdve Európa, Amerika /és részben Ázsia: Japán/ valamennyi nemzeti irodalmában megjelent, teljesen vagy időlegesen odrába vonva a legkülönbözőbb nyelvű írók hosszú ocsát. Ilyen értelemben a modern világirodalom egyik legintenzívobb áramlata volt, amelynek utolsó hullámai századunk 20-as éveitől vortok. És az utolsó hullámokat nemcsak Európa "olcsarodt" kiobb irodalmában lehetett megfigyelni. Egy amerikai eszozó pl. az amerikai naturalizmus legnagyobb mestorét Theodore Dreiserben



és legnagyobb mesterművét ennek 1928-ban megjelent Amerikai tragédiájában látja.<sup>2</sup> A naturalizmus mint az európai típusú irodalnak összettségében érvényesülő áramlat keletkezősétől származva még fél évezred múlva is mozgásban volt.

Ha viszont mint módszerrel kívánnánk foglalkozni a naturalizmussal, akkor még sokkal hosszabb folyamatot kellene vizsgálnunk. A naturalizmus módszeréhez tartozó és a naturalizmus által terjesztett művészi eljárásokat, eszközöket, vagy azok egyik-másikat meg kellene találnunk, és meg is találjuk a legkülönbözőbb korokban, az egyiptomi művészetektől napjainkig. Erich Auerbach nevezetes elemzéseit érdemes volna abból a szempontból megvizsgálni, vajon a valódi "utánczésnek" híres irodalmi helyei, amelyeket összegyűjtött, milyen eszélőkben előlegezték, vagy vették eljárásaikat a naturalista áramlat által megalapozott módszer sajátos eszköztárából. Minden bizonnyal oda tartoznának az olyan aprólékos pontossággal ábrázolt jelenetek, mint amikor az álruhásan hazatért Odysseus megsemmisíti a lábát megcsúszó dajka tarkát, hogy az ne tudjon felkiáltani, észrevéve halottnak hitt gazdája lábán a gyermekkorából ismerős sebhollyot; és főként "naturalistának" lenne elkényvelhető a nyugodt, tárgyilagos, eszenvtelen eljárás, ahogy Homéros ezt a jelenetet leírja.<sup>3</sup> Albert von Haller finom versekben és egyúttal a másfél évezreddel későbbi naturalisták módjára tornászettudományos pontossággal ábrázolta az Alpok flóráját 1729-ben, kiküszöbölve leírásaiból minden barokkos díszet vagy költői hozzátételt, amely a tornászatrajzi hiteltelenséget zavarhatta volna. A pontosan megfigyelt és hozzátétel nélkül tárgyilagosan leírt emberi viselkedés, viselkedés-sor, a precízén ábrázolt objektív valódi a naturalizmus módszerének jellegzetes művészi eljárásai között szerepel. A naturalizmus módszerének egyik lényeges vonása a valódi pontos megfigyelés és aprólékosan hűségos ábrázolás a megfigyelt tárgy objektív leírás útján.

Mivel azonban ilyen leírással nemcsak a naturalizmushoz mint áramlathoz tartozó művekben találkozunk, hanem korábbiakban is és későbbiekben is, a naturalista módszer által szívesen alkalmazott művészi eljárásokat és eszközöket egyfelől az áramlathoz tartozóknak, másfelől tőle függetleneknek kell tekintenünk.

A művészi eljárások módszeros, az eszközök formai elemek. A naturalista leírást mint aktust a módszerhez, mint annak orod-



nőnyét, mint művészi eszköz a formai rétegbe kell sorolni: azaz a stílus rétegbe tartozik és más művészi eszközökkel együtt a naturalista stílust alkotja. Stíluson ugyanis egy irányzat vagy áramlat művészi eszközeinek együttesét, forma-rendezőjét kell értenünk, amely - mint Sőtér István hangsúlyozza - mindig csak az egyedi műalkotáson jelenhetik meg mint a művész egyéni stílus. A stílus csak az egyes műveken figyelhető meg, csak azok alapján írható le.<sup>4</sup>

Ebből, tegyük hozzá, logikusan az következik, hogy valamely áramlathoz tartozó stílusról beszélni nem más, mint absztrakció. Nincs pontosan meghatározható "romantikus stílus", csak a romantikához mint áramlathoz és módozathoz sorolható műveknek van egyedi stílusuk. Ámde gondoljuk meg, hogy a romantikus egyedi művek stílusában olyan eszközök dominálnak, amelyek a romantikához sorolt többi egyedi műre vagy azok nagy többségére is jellemzők: hiszen éppen azok alapján soroljuk őket a romantikusok közé. Az áramlathoz és módozathoz tartozó stílus absztrakció ugyan, de olyan absztrakció, amely a konkrét egyedi művekről leolvasható, azoknak stílusából absztrahálható. Valamely áramlathoz, illetve módozathoz tartozó stílus tehát nem konkrétum, hanem absztrakció: de csak annyira, amennyire absztrakció maga a módozat és maga az áramlat is. Konkrétum csupán csak az egyedi műalkotás.

Az áramlat, irányzat mint valamely kor művészi törekvéseinek egyik relatíve körülhatárolható olvi és alkotómódozati együttese, a neki leginkább megfellelő, benne legmagasabb fokára fejlődő és tőle függetlenedőre is képes módozat, valamint a módozat kifejezőeszközeinek rendezőréből álló stílus történelmi együttest, "egészét" alkot egymás nélkül, egymástól függetlenül nem vizsgálható holtyon. Ezért nem kezegethetünk orodmányról a pusztán művészi formák fölől kiinduló stílustörténetek; ezért nem abszolutizálhatók a módozatok "örök realizmusá", "örök romantikává" stb. S ugyanígy nem ologondó, ha az irányzatokat, áramlatokat csak eszmái-tartalmai jogyok alapján jellemozzük. Kétségtolon, hogy a művészeti és irodalmi áramlatokban az eszmái, világnézeti, érzelmi, akaratí, azaz tartalmi olemek sürűsödnek; a művészi módozat azoknak kifejezőeszközre keresi meg a legalkalmasabbnak látozó eljárásokat; az eljárások végrehajtására alkalmazott eszközök rendezore pedig az áramlathoz, illetve módozathoz tartozó stílus. A három egyett azonban adott korban kolotkozó,



meghatározott korokban elhelyezkedő történelmi egész, amelyet rá jellemző jegyek alapján ki lehet emelni a történelmi folyamatból.

Mint történelmi "egész" az irányzat vagy áramlat ilyenformán történelmi struktúra, amelynek három rétege van: egy eszmái, mintegy "tartalmi" réteg, egy formai réteg és a köztük között elhelyezkedő "közvetítő" réteg, amely az "ideális", azaz csak eszméileg létező tartalmi réteget megnyilvánulásához segíti a konkrét műalkotáson megjelendő művészi forma útján. E "tartalmi" réteg az áramlatnak mintegy "filozófiai magva", azon nézetek összessége, amelyek a kornak az adott áramlatban megnyilvánuló átfelfogását, politikai és vallási ideológiáját általában jellemzik, s amelyek levezethetők a kor gazdasági és társadalmi feltételeiből. Az áramlat vagy irányzat "tartalmi" rétege mindenképpen korhoz kötött. Naturalista formái, azaz stílusok azok feltűnhetnek egy középkori képen is /mivel a festészetben alkalmazható formai elemek száma nyilvánlag véges/, a naturalista áramlatra jellemző eszméiség, naturalista "filozófia" a középkorban nem található.

E korhoz kötött és a művész számára esetleg nem is mindenkor tudatos "filozófia" megnyilvánítására a konkrét művészi alkotásban a művész vagy a művészet-teoretikus olyan olvakod dolgoz ki, amelyeket az alkotónak tekintetbe kell vennie, eljárásokat, amelyeket követnie kell, hogy a "filozófiai" tartalmat a műalkotásban, amelynek érzékelhető művészi elemei a művészi formák, kifejezhető. Ezeknek az olvaknak, eljárásai "előírásoknak" együttese a módszer, félig még mindig elméleti, félig a gyakorlatra vonatkozó szabályrendszer, amelynek az európai irodalom és művészetek történetében a legzártabb és a maga körén belül logikusabb példáját a reneszánsz olasz esztétikusa és a francia klasszicista elméletírók dolgozták ki a maguk poétikájában. A módszer esztétikai olvak és azok alkalmazásának szabálygyűjteménye: azaz poétika. Mint "közvetítő" réteg, a módszer rétege köztös. Rézben még mindig olvi, ámár nem olyan általános, mint a "tartalmi" réteg, rézben a műalkotás létrehozásának gyakorlati eljárásait törekednek előírni. Végül a harmadik réteg a műalkotáson megjelendő formai eszközök rétege, amelyeknek együttese a stílus. A stílus tehát nem független sem az áramlat eszmái rétegétől, sem a módszertől; de mivel, mint már utaltunk rá, minden művészeti ág eszközeinek száma nyilvánlag véges: hasonló formák, stílusok feltűnhetnek több áramlatban, azaz különböző korokban



19. Az ábrát, módszer és stílus összehasonlított és összehasonlított kérdések között logikább úgy tárgyalhatunk, ha megpróbáljuk gyakorlati példákon, elsősorban a naturalizmus példáján megvizsgálni a fent jellemzett rétegok összehasonlított és összehasonlított, viszonyokat egy ábrát egyetemen belül.

Az irányzatok és ábrák kérdéssel, a módszer problémájával és a művészi, irodalmi stílus mibenlétével foglalkozik a marxista művészetelmélet és kritika. Bonyolult összehasonlított feldolgozásra - Lukács György esztétikai rendező mellett - az utóbbi években jelentős magyar irodalomelméleti hozzájárulásként jelentek meg Kleniczky Tibor, Köpeczi Béla, Sőtér István, Szabolcsi Miklós és mások idovégé tanulmányai. Eredményeiket és gondolataikat a századforduló három ábrájának leírásában mintegy gyakorlatilag tudomást tenni, mintegy példán próbálva ki olva módszere helyességét vagy tarthatatlanságát. A naturalizmus példájának megértéséhez szükséges lesz többé-kévesben ismert és viszonylag újonnan felismert jellemzőinek olholása az ábrát strukturájának rétegei szerint: az eszmei alap "tartalmi" jellegű rétegen, a formák rendezéséből álló stílus rétegen, valamint a közté között olholozkodó és "közvetítő" módszer rétegen leírásával.

#### A naturalizmus eszmei háttér: a "tartalmi" réteg

Tartalmilag a naturalizmus - mint megének az olaszor franciaul megfogalmazott névnek jelentése mutatja - természettudomány által ihletett, "természettudományos" irodalmat jelentett: naturalista annyi mint természettudós. Az irodalmi naturalizmus, ahogy Zola 1880-ban, A kísérleti regény c. tanulmányában megfogalmazta: "a természettudomány által meghatározott irodalom eszméjét" jelentette. A természet fogalmának a tudományos értelmezését az irodalomban az egykorú kritika nem fogadta ol, Zola és köre mindjárt a 70-es évek folyamán heves támadások célpontja lett. A francia kritika a naturalizmust, Taine hívével, szintén egyértelműen olutasította. Még olyan kévéés konzervatív írók is, mint francia irodalmi élettel szoros kapcsolatban álló Henry James, felháborodva vették tudomásul a natura zolai meggyalálását. "A hatalmas Természet-nyát, a maga virágzó gazdagságában, erre a kértésre özenőldöktől az állásig pár borítja ol" - vélte James a Nap olvasókor.<sup>6</sup>



Mellett Zolának igazsága volt abban, hogy a természettudományok /és egyben a társadalmi tudományok/ fellendülése a XVIII. század közepe óta nem maradt hatástalan az irodalomra, elsősorban a prózairodalomra, sem az ábrázolt tárgy kiválasztására, sem a tárgy ábrázolásának módszerére. A burzsoázia a természettudományok eredményeit nemcsak az iparban használta fel, hanem irodalmával is viszonozta a modern világ kialakításában játszott szerepüket. Először talán Goethe és Balzac példájára hivatkozunk. Az Itáliából visszatérő Goethe a természet törvényeihez hasonló törvények érvényesülését kívánta felfedezni a művészet világában, és új művészi irányt, a klasszikát, mint az antik klasszikus harmónia művészetének kifejeződését, a természet és az emberi világ törvényeinek olvi egyensúlyára építette.<sup>6</sup> A költőtől kölcsönözött Vonzások és választások c. regényének belső modelljét, ami nem történt volna meg Lavoisier felfedezése és a kémia mint tudomány megalapozása nélkül. A természetkutató Goethe kapcsolódását az ő korában modern természettudományhoz nem kell bizonyítani. Lavoisier és a fiziológia XIX. századi képviselői keltették fel Balzac érdeklődését azon akkor igen újzerű tudományág iránt, amely az ember mélyebb, bonyolult, egészen az életfunkciókig menő megismerését ígérte. Ismeretes, hogy fiziológiai ismeretek hozzájárultak Balzac jellemábrázoló módszerének kialakításához, az ábrázolt társadalmi típusok pszichológiai-fiziológiai bemutatásához. Ismeretes, hogy alakjai kifejezőségeinek elméleti alapját Coeffroy Saint-Hilaire, a nagy zoológus kortára "egység"-elméletéből vette át, amely szerint a fajok eredeti egyége a környezet hatására módosul fajtákká, az egyedek magukon viselik a faj tulajdonságait. Ugyanígy reprezentálják Balzac plasticitáson kidolgozott egyéni jellemzői a "fajt" amelyhez tartoznak, azaz az irodalmi típust; egyénekké pedig saját pszichológiai-fiziológiai alkatuk és sajátos társadalmi és egyéni körülményeik formálják őket. "Balzac ábrázolta először az irodalomban /nem artistikusan és hozzávetőleg, mint ahogy előtte történt, hanem rendszeresen és következetesen/ az egész embert, a valóságos embert, akit pszichikai erői és szorví esztétikai együtt határoznak meg" - olvassuk Curtiusról.<sup>7</sup> Goethe és Balzac példája alapján kimondhatjuk, hogy a forradalom utáni polgári irodalom kezdeteibe és kialakulásába bejáratozik a természettudományos ihletés, azt azt is, hogy a XIX. századi francia realista regény típusalkotó módszerének gyökerei a természettudományok







a szabad természet szabad gyomokát; a francia naturalisták /és már előttük az angol realisták, pl. G. Eliot/ felfedezték az irodalom számára a városok proletariátusát, ezt az új osztályt, amelyre a "tudományos korozak" nagyipara hívott öltö. A munkamegzelen kezdeteinek és az utópista szocialisták írásaik hatás mellett a természettudományos érdeklődés is hozzájárult tehát a proletariátus mint irodalmi tárgy felfedezéséhez. A Goncourt testvérek tiltakoztak a Germinal előszavában /1864/ az ellen, hogy "az alsóbb néposztályok" még "a demokrácia és a liberalizmus" korában is könyvtolónk legyenek oltörni "az irodalmi tilalmat és a szerzők megvetését"; Zola A patkányfogóban /1877/ - mint írta - "egy munkamegalád fatális hanyatlását" akarta lefesteni "külvárosaink fertőzött környezetében",<sup>10</sup> a Germinal-ban pedig a bányászok életéről és osztályharcáról fogott, a részletek oltulzottsága ellenőre, egőzőben hitolcs kőpot. A Germinal az első monumentális regény az európai irodalomban, amelynek a hősei proletárok. Az 60-as évek realista teoretikusainak, akiknek 1856-ban megjelent, Edmond Duranty által szerkesztett folyóiratával - Le Réalisme - Zola egy cikkében foglalkozott, azt vototte szeműkre, hogy vizsgálódásaik tárgyát kizárólag a burzsoáziára korlátozták. Holott: "Még kell engedni az őszes osztályok festését ... hercegeket vagy pásterokét, előkelő hölgyeket vagy tehénőrzs szeszonyokét".<sup>11</sup>

Mindöz arra mutat, hogy a naturalizmus áramlata - ámbár előéleti fogalmait Zola, a természettudományossággal együtt, legnagyobb mértékben Auguste Comte pozitivizmusától kölcsönözte, valóban annak az általános "emberi tényekre és dokumentumokra" alapított "modern vizsgálódásnak" indult, amelynek Zola jollenezte, hogy tartalmi célkitűzéseit tekintve valóban a XIX. század természettudományosságának és a modern ipari társadalom egy szakaszának, a szakasz társadalmi-politikai-emberi problémáinak irodalmi kifejezésére törekedett. Zola ezt úgy fogalmazta meg, hogy emiképpen a romantika a restauráció művésze volt, a naturalizmust a Harmadik Köztársaság irodalmi megfellelőjének kell tekinteni. "Üszhangnak kell lennie a társadalmi mozgalmak, az ok, valamint az irodalmi kifejezés, az okozat között" - írta A Köztársaság és az irodalom című cikkének végén.<sup>12</sup>

A naturalizmust, "a modern vizsgálódás" mozgalmát Zola a tudományos korozak művészetű módszerének szánta és a modernizmot a naturalisták éppen a tudományosságban, az általuk korozorűnek



tartott világezenlőlet és gondolkodásmód elfogadásában és alkalmazásában látták. "Nem vagyunk ozektárok - írta az akkor még naturalista Huyonano 1877-ben A pathányfogót ismertetőbe -; olyan emberek vagyunk, akik hisznek abban, hogy az írónak, a festőnek korozzerűnek kell lennie; modernoégre ozonjazó művészek vagyunk; azt akarjuk, hogy a kőpenyoe-kardoe románok sírba ozálljanak".<sup>13</sup> - A naturalisták tornóozotttudományossága mecha-nisztikus volt és na már tudományosan túlhaladott, társadalmi órdoklődőök, mint már Zola egyik első marxista kritikus, Lafargue megállapította, az író ozozigotelt és "ozonlőlvő" dogradólódott helyzetbe folytán olovo hatótalanosságra ítőltetett;<sup>14</sup> mégis, ha saját korukban és ozolloni környezetükben voazók ozon-úgyre a naturalista írókat, ha párhuzamba állítjuk Zola a maga idején tudományos tornóozotfogalmát az Akadémiában ozókoló /és Zolát oda ooha be non fogadó/ író-kortárok romantikus tornóozot-ozonlőletével, anilyen például Victor de Laprade Histoire du continent de la nature-jának olokvono "mőltatásokból" álló világirodalmi áttokintőőben kifejozódere jut, meg kell hagyni, hogy a naturalisták ozakugyan modernok voltak, a naturalizmus nemozak a modernoég nagy őozozofoglaló áranlatának kezdete volt, hanem a maga történeti helyén valóban modern, azaz korozzerű. Hatása és oltorjodóoe ozért lehetett világmóretű.

Henryk Markiewicznek igazza van abban, hogy a naturalizmus oltorjodóőnek történetét, határait és hatóat még na non látjuk világosan.<sup>15</sup> Némoly nonzeti vagy nagyobb egyoégre kitorjodó irodalomtörténet non is alkalmazza történeti kategóriaként, így az angol, az orosz vagy a longyel. A naturalizmus vagy hozzá hasonlő mozgalnak és irányzatok "nonzeti" változataival "vorizmus", "pozitivizmus", "realizmus", "kőőőviktoriánus irodalom" és más nevek alatt találkozzunk, amelyek egyike non ozonos a világirodalmi áranlatnak nevet adó francia mozgalommal, de mindögyiket őozozoktőik volo az áranlat oddig megállapított tartalmi vonáoi, a tornóozotttudományos emberozonlőlet valamilyen megnyilvánulóon és az érzőkenyőőg a ozociális problémák, az olynomott nőprótegek íránt. A naturalizmus nonzetközi áttokintőőre non vállalkozhatunk, de annyit meg mornők kockáztatni, hogy feltőtolozzuk: a tornóozotttudományos ozonlőlet az időben és tőrben továbbtorjodó naturalista áranlatban loginkőbb ozak az ember biológiai funkcióinak feltáróásra és kőhangozulyozóásra korlőtozódott, a főként



ezek patológikus állapotának ábrázolását részecskítetté előnyben, vagy - mint néha lehetőség - rendkívül intenzív pszichológizálásba fordult /Paul Bourget, Stefan Zweig/; a szociális érdeklődés viszont az áramlat nemzetközi elterjedésével párhuzamosan erősödött, társadalmilag minél elmaradottabb ország irodalmáról volt szó, annál tudatosabban, annál tartósanban.

A naturalizmus természettudományosságából és szociális érdeklődéséből két további jellegzetesség következik az áramlat oznaírányzatára, azaz tartalmi rétegére nézve. Az egyik a naturalista mű alkotójának attitűdje a valóságos /külső/ világgal szemben, a másik a naturalista alkotó esztétikai értékrendje. A köztű összefügg egymással.

A naturalizmus - a természettudomány mintájára - a valóság igazán bemutatását vette programjába. Az objektív biztosítására Zola tartotta magát Constant positivizmusának kiinduló tételéhez, hogy tudnivaló elegendő a jelenségek tapasztalati külső vonatkozásaira szorítkozni. Mintaképe, Claude Bernard hasonlóképén járt el fiziológiai kísérleteiben. "Hogy filozófiai epokulációkba ne tévedjen - írta Zola a "kísérleti regény" módszeréről -, hogy az ideális hipotéziseket az ismeretlenek fokozatos meghódításával pótolja, a dolgok hogyancsát keresedőkhöz kell tartania magát". "Nem tégitani a hogyantól és nem reagazkodni a miérthez", még akkor sem, ha értelmünk végig megismeri a dolgok "lényegét". "Ezért egy gondolon, el kell fogadnunk azt a filozófiai rendezést, amely a tudományok jelenlegi állapotához a leginkább alkalmazkodik ...". 10

Zola azonban nem volt filozófus, hanem művész, okit egy gondolatrendező rabul ejtett, mivel ezt hitte, hogy abban találja meg művészi eszandékainak és progresszív egyéni törekvéseinek elindítási igazolását. Mint író a valóságot akarta ábrázolni, az igazságot feltárni az emberek előtt. Sokszor hibáson, saját elnévelésbe vezetve, de a valóságos létet akarta visszatükrözni műveiben. Az a művész, aki a valóságfeltárás, az igazság olvét vallja, aki az életet tekintti műve mintájának, még ha az élet egy "születés" /tranche/, egy "focslányát" /lambeau/, egy "zugát" /coin/ coupón, nem kétértelműt a valóság objektív létezésében. A valóságfeltárás és valóságábrázolás eszandékában mint művészi olvón, mint eszandé tartalomban a realizmus és a naturalizmus irányzata meggyozzik /ánbár különbözők módszerre és stílusra



nézve/. Az olyan realista művész, aki - egyéni filozófiai álláspontjától függetlenül - nem az objektív valóság létéből indul ki, nem tételizni fel, hogy amit be akar mutatni, az létezik a valóságban is, ellentmondana önmagának, saját művészi céljainak és alkotómódozórának. A realista művész lehet valamely idealista filozófia híve, lehet akár szubjektív idealista is, a filozófiai világnézet tudatos fokán, de őszönös fokon materialistának kell lennie, azaz művészi gyakorlatában a valóság elsőlogos objektív létezésének tényére kell támaszkodnia. A realista festőnek hinnie kell abban, hogy a tárgyak, amelyeket "teremtés után" rögzít a vászra, valóságos létezők és nem képzetek. A naturalista írónak is szűkezőszerűen el kellett fogadnia, abból kellett kiindulnia, hogy az ember, akét testi-lelki mivoltában, természettudományos egzaktsággal szándékozik elemezni, tárgyi létező, hogy a környezet tárgyai, amelyeknek determináló szerepet tulajdonított, amelyeket alapos tanulmányozással igyekezett megismerni, írói tudatától független objektumok. Ez az irányzatában, tartalmi rétegében a realizmus és a naturalizmus áramlata egyaránt implikálja a művész materializmusának legelőbb őszönös, gyakorlati fokát. A naturalista író nem tekintheti másként "tudományos" vizsgálatának tárgyát, a természetet, mint objektív realitásnak. A realizmus - és vele a naturalizmus - esztétikája tehát szűkezőszerűen materialista filozófiai álláspontból indul ki.

Ebből következik az eszméi réteg utolsó eleme, amellyel foglalkoznunk kell: az áramlat esztétikai értékröndje. A naturalizmus bevallott művészi célja, amelyet el akar érni, a művészetbe áttett valóság, az igaz. "Reméltem, kezdik már megérteni - írta Zola regénye, a Thérèse Raquin második kiadásának előszavában /1868/ - hogy célon mindenekfelett tudományos cél volt."<sup>17</sup> A szöveg regénye a fantasztikus, az érdekes, a költői felől az igaz felé törekedett. Ez a tendencia megfolelt a tudomány fokozatos uralomrajutásának, amit már Saint-Simon megjósolt és Comte megismertelt. "Ellenállhatatlan áramlat sodorja társadalunkat - írta Zola - az igaz /vrai/ tanulmányozása felé. A regényben Balzac volt az a merész és hatalmas újító, aki a tudós megfigyelőket állította a költő képzelője helyébe".<sup>18</sup> "Mivel pedig a képzetet az írónak nem főtulajdonsága többé, mi pótolja azt? Főtulajdonságának mindig kell lennie. Napjainkban a regényíró főtulaj-



donsága a valószínűsítő".<sup>19</sup>

Zola tehát a szép esztétikáját olvotva, illetve a román-  
tikus idealistáknak ajándékozva az igazat állítja az esztétikán  
mórcsójú. A naturalizmus áramlatához tartozó mű esztétikai tar-  
talmak: az igaz. A realizmus és a naturalizmus olárlatának egy  
korai francia népszerűsítőjénél a következő meghatározást talál-  
juk: "... a költészetben és a művészetben csak az tekinthető  
szépnek, ami valamilyen szempontból reális és igaz; interpretál-  
ja a Történelmet vagy tanácsért fordul hozzá, a fikciót pedig  
csak a megfogható és tapasztalható dolgok korlátai közt engedé-  
meg".<sup>20</sup> Amikor Zola - 1894-ben - Rómában járt és Luigi Capuánál  
látogatásban találkozott Giovanni Vergával, állítólag megjegyez-  
te: "Az olasz verismo, igaz, igaz, értem: az az én naturalizmu-  
som". Mire Verga felkiáltott: "Verismo, verismo! Inkább azt mon-  
danám, verità" - azaz igazság.<sup>21</sup>

Ennek az esztétikai felfogásnak a mélyén, amely a műalko-  
tás esztétikai értéktörvényét azonosította a tudomány értéktörvény-  
ével, az a helyes felismerés húzódik meg, hogy a tudomány és a  
művészet tárgya ugyanaz a valószínű. Csakhogy különböző dolog oh-  
hoz az egyetlen valószínűhoz tudományos vagy művészi állással közö-  
lődni. A naturalizmus tévedése az volt, hogy a közös és egyetlen  
valószínű ábrázolására a tudomány módszereit folyamodott, ami  
költőileg csődbe juttatta a naturalistákat, mivel következtetése-  
kre akarták hajtani saját doktrínájuk előírásait.

De hogy általában a nagy realista művészet és különösen a  
XIX. századi regény rendelkezhetett a tudományával egyenértékű  
vagy azt felülmutató valószínűsítő funkcióval és igazságértékkel,  
azt hogy a funkciók betöltését éppen a legmagasabbrendű kritika  
várta el tőle, azt igazolja Marx és Engels irodalomszekuláriso-  
lási kritikai megjegyzéseik. Marx műveinek számos helyén  
hivatkozott Shakespeare-ra, hogy valamilyen tudományos állítást  
bizonyítson vagy példával illusztráljon, Balzacot pedig többre  
becsülte minden más kortársi regényírónál, - többek között épe-  
n az igaz és helyes, azt "prófétikus" társadalomtörténeti felis-  
merése miatt. Engels Balzac írói módszere alapján határozta meg  
a realizmus ismérveit Margaret Harknesshez intézett levelében /1888/, megjegyezve, hogy Balzac műveiből többet ta-  
nult, "mint a kor valamennyi hívatásos történetésztől, közgazdás-  
zától és statisztikustól együttvéve". Azaz Engels a részletek



hűségén és a tipikus jellemek tipikus körülmények közötti hű ábrázolásán kívül nyomatékosan utalt a realista regény igazság-értékére mint a realizmus egyik fontos további vonására.

Megjegyzések a realizmus és a naturalizmus fogalomtörténetéhez

Közbefutólag még kell jegyeznünk Angolra a levélével kapcsolatban, hogy Margaret Mackness elbeszélője, a Nagyvárosi lány /City Girl, 1887/ alighanem Zola hatása alatt készült, azaz a naturalista áramlatba tartozott, vagy azért juttatta Angolra az övébe Zolát, mert Henry Vizetally könyvkiadó, aki az elbeszélést Angolra fordította, 1884-ben elindította Zola műveinek angol nyelvű kiadását és ő volt az angol naturalizmus főalakjának, George Moore-nak a kiadója is. "Erkölcserőnlő" tövénységéért egyébként hamarosan börtönbe jutott.<sup>22</sup> Angolra Zola helyezett ajánlotta az íróra figyelmébe Balzacot, akit "a realizmus sokkal nagyobb mesterének" tartott, "mint a múlt, jelen és jövő valamennyi Zoláját".<sup>23</sup> E szavakból az következik, hogy Angolra Zolát is a realisták közé sorolta, de a Balzacnál alacsonyabb rangú realisták közé. Az irodalmi naturalizmus mint terminus - ismeretelm szerint - nem fordult elő Marx és Angolra szótárában.

A realizmus és naturalizmus terminológiai megkülönböztetése a múlt század 80-as éveiben még egyáltalán nem volt világos. A "naturalista" regényírókról szóló kötetében /1881/ Zola Balzac-ról, Stendhalról, Flaubert-ről stb. írt tanulmányait tette közzé, és Angolra mintegy "elfogadta", hogy Zola ezeket egy sorba állította önmagával, hiszen a realizmusról szólva Balzackal Zolát hasonlította össze. Láttuk már, hogy a kor francia kritikája nem tett éles terminológiai különbséget realizmus és naturalizmus között,<sup>24</sup> nem tett az angol sem; az orosz kritika pedig a 70-es, 80-as években váltva használta a realizmus, naturalizmus és vorizmus névzavakat ugyanannak a jelenségnek a megjelölésére.<sup>25</sup> Még Zola egyszer a Balzac-Stendhal-Flaubert sor folytatásának tekintette saját naturalizmusát, máskor pedig - mint a "naturalista" regényírókról írt kötete A. Daudot-ról szóló tanulmányában - "a megfigyelő Balzac-tól kiinduló áramlatának" és "a tudós retorika Hugótól kiinduló áramlatának" "egyetorkollását" látta a kortársi regényben, amely a két folyamat /a szubjektív-retorikus és az objektív-naturalista vizsgálódás/ egyesülése útján lett a század "nagy vizsgálódásává az emberrel és a természet-



ozotról".<sup>26</sup> A naturalizmus, ebben a megvilágításban, a romantika és a realizmus "szintézisének" szántott, ami a naturalista ábrákat módszerén valóban igazolható.

A realizmus és a naturalizmus világosabb fogalmi megkülönböztetése valószínűleg Németországból indult ki, ahol a terminológiai distinkciónak volt bizonyos hagyománya. A Sturm und Drang irodalomkritikája, így a fiatal Schiller is használta a "naturalizmus" kifejezést "valóságosság" értelmében, mérőszót az idealizmus és a realizmus összehallgatása szempontjából a német klasszikus esztétikájában. Schiller, akit az az ellentétpár különösen foglalkoztatott, természetesen az "ideál" költőszótát tartotta magasabbrendűnek. A romantikusok, élükön a Schlegel-testvérekkel, a tekintetben megtartották Schiller felfogását. A változást, amely a 30-as évektől kezdve fokozatosan bekövetkezett a valóságosság művészet javára, a századközép nagy irodalomkritikusa, Hermann Hottner úgy regisztrálta, hogy egyeztetve utasította el a klasszikus óker-esztétikát /nem magát Goethe és Schiller költőszótát/ és a romantikát. "Az idealista művészet - írta -, akár az antik művészet fenségessége után való törekvés, akár romantikus fantasztikuság formájában jelentkezik, a realista művészet áll azonban. Ez oldja a kölcsönvett koturnusokat, és nem kérdőzi, vezít-e felfelé a felhőkből onnant. Magasabb nyeresége a boldog igazság lesz".<sup>27</sup> Hottner, akárcsak magyar kortársai, Gyulai vagy Salamon Ferenc, az irodalmi mű realitását egynek tekintette "boldog igazságával", a csodakönyv motívumainak és mozzanatainak szigorú logikájával. E boldog, mondhatnák logikai-lélektani realitás áll azonban Hottnernál a romantikus idealizmussal egyfőlől, a "naturalista durvasággal" másfőlől, amin a valóság művészietlenül pontos másolatát értette. Naturalistának nevezte például a századközép színpadán bemutatott csatajeleneteket és beszélt a Schröder - Iffland - Ketzobus típusú polgári darabok "csúnya naturalizmusáról". A "realizmus" mint terminus nem fordul elő nála, csak "realista művészet"-ről ír.

De ami érdekesebb: hiányzik a "realizmus" kifejezés Marx-Engels-Lassalle Sickingen-vitájából is /1859/, noha klasszikusaink két levele a realizmust kéri számon Lassalle darabján. A kifejezés Németországban alighanem Otto Ludwig "költői realizmus" kifejezése formájában terjedt el, főként Shakespeare-tanulmányai nyomán, amelyek összegyűjtve csak 1872-ben láttak napvilágot.



Otto Ludwig "közvetítőnek" fogta fel a "költői" realizmust az idealizmus és a naturalizmus között. A 80-as évek közepén, a német modernség - és vele a berlini német naturalizmus - "bölcscholyán", a "Durch" nevű társaságban, amelyről az előző fejezetben már volt szó, lényegében még mindig Otto Ludwig koncepciója érvényesült. A társaság egy 1887-ben lefolyt vitája szerint az idealizmus úgy ábrázolja a természetet, mintha "egy eszmény szorint lennie kellene"; a valódi természet naturalizmus - tendenciájában - azt változtatja ki, ami non olyan, mint lennie kellene, és ezért morálisan és esztétikailag odrtű; a realizmus - végül - úgy ábrázolja a természetet, enilyen, e "a társadalmai körülmények objektív szemlélete révén a modern realista esztétos kodályállapotba kerül, amely esztétos fénybe vonja ábrázolt tárgyát /igazságórzést, írgalosa/". Konklúzió: "A realizmus eszményi tehát, de non idealista, eszményitő módon ábrázol, de non eszményeket". És a "Durch" nevű társaság fennmaradt jegyzőkönyvéiben erről is olvassunk, hogy a Magfalkolto olótt felolvasódnak megfigyelgetések az öreg Fontane "a fekete realista-banda valódi kapitányának" nevezte Gerhart Hauptmann, ami azt is jelenti, hogy Fontane önmagát non ajánította a "bandához".<sup>28</sup>

A realizmus és naturalizmus elhatárolási kísérleteivel gyakran találkozunk a müncheni naturalisták folyóiratában, a Michael Georg Conrad által szerkesztett Die Gesellschaften /amely Thomas Mann első novelláját közölte/, de ugyanakkor a német naturalizmus a fontos lapja jellemző módon "realistaiho Wochenchrift" alcímmal jelent meg 1885-től 1901-ig. Wilhelm Büloche, a német naturalizmus természetstúdós esztétikusa 1887-ben közreadott könyvét "realista esztétikának" nevezte: Die naturwissenschaftlichen Grundlagen der Poetik. Prolegomena einer realistischen Aesthetik; a naturalizmust propagáló Heinrich Hart a "realista mozgalom" eredetéről értékelte 1889-ben: Die realistische Bewegung, ihf Ursprung, ihf Wesen, ihf Ziel. A "közvetítő naturalizmust" - terminológiailag is - csak Johannes Schlaf és Arno Holz tették egyértelművé, innár a német mozgalom hanyatló esztétikájának kezdete. Franz Mehring pedig a Volksbühne c. folyóirat első évfolyamában /1892-93/ különbséget tett ugyan a realizmus és a naturalizmus között, de non úgy, hogy az előbbit többre tartotta volna az utóbbindál.<sup>29</sup>

Ezeken az átfordásokon a meggyezés az előzőekben kortörtő-



neti: a két fogalom kevés időeltéréssel került forgalomba a romantikát követő modern irányzat sodrában, de bizonyos emellett, hogy a két áramlat nemcsak kronológiailag, hanem eszmái rétegében, azaz tartalmilag /tornászotttudományosság, szociális érdeklődés, szertőné materializmus, igazságérték mint cél/ is érintkezett.

Hogy a marxista irodalomtudomány világosan el tudja választani egymástól a realizmust és a naturalizmust, az előszörben Engels 1888-ban költ levelének köszönhető. Az előbbi rövid "összegező" alapján, a 80-as évek terminológiai bizonytalanságára gondolva viszont megérthetjük, miért tartotta szükségosnak Engels, hogy meghatározza a realizmust, és ezzel mintegy elhatárolja a naturalizmustól, egy olyan regény "örűgyn", amelyet a francia naturalisták angol kiadója küldött el neki.

### A naturalista módszer

A realizmus jellemzőire Engels a következő jegyeket emelte ki: /a/ a részletek hűségét, /b/ a tipikus jellemek /c/ tipikus körűlműnyek közötti hű ábrázolását, /d/ a szerző "osonálytalon" magatartását vagy - más oldalról nézve - ábrázolását "tárgyilagosságát", végűl /e/ a szerző ragaszkodását az igazsághoz, ami a mű tartalmi igazságértékének előfeltétele.

A részletek hűségén a valóóságos világ hatoloo tükröztetését kell érteni, a tipikus körűlműnyek között ábrázolt tipikus jellemeken a maguk társadalmi csoportjának, osztályának lányogoo, leglányogosabb tulajdonságait hordozó jellemeket. Ezekkel a fogalmakkal hűóságos esztétikai irodalom foglalkozik, ezen a helyen nem kell kitérűnk rá. A szerző "osonálytalon" magatartása, amelyről Engels osólt, a "tárgyilagosság" azonban mindonképpen igényel annyi megjegyzést a helyen is, hogy nem az állásfoglalástól való tartózkodást jelenti. A szerző "osonálytalon", "tárgyilagoo" magatartása módozooos elv és eljárás. A szerző bemutatja a helyzetet, úgy, ahogy van, és a helyzet "megért beszól". Azaz: a mű tendenciájának - célzatos mondanivalójának - a helyzetből és a esolokmányból kell követkoznio, nem pedig a szerzők osavezéből manifesztálódnia, mert ezek így "a korosollon pucos ta osócsóvoivó" válnának /Marx/. Tehát, írta Engels Margerot Markosoonak: "Minól jobban rejtve maradnak a szerző nézetei, annál jobb a műnek". Háron évvel korábban pedig Minna Kautskynak



írt Engole ehhez hasonló: "Nózeton ezorint ... az irányzatnak /tendenciának V.Gy.M./ a helyzetből és a csodakönyvből kell fakadnia, anélkül, hogy kifejezett utalás történné rá... " A "tárgyalagosság" mint a realizmusnak Engole által megállapított módszertani olvo egyenlő a "tények beszéltetésével". De csak az igazság érdekében feltárt tények beszélnék önmagukért. A realista író az igazság felderítését tekintti feladatának és ezzel örvényre juttatja a realizmus tartalmi igazságértékét. Ennek a törekvésnek Engole két módját onlítja. Az egyik - amelyikre már utaltunk - az, hogy a realista író tudományos órtóku felismerésekre jut és azokat beleépíti a műbe; a másik a realista író igazságoszeretetével függ össze és ebben nyilvánul meg, hogy ragaszkodik az igazsághoz még saját érzelmei és nózetei ellenére is. Ez a ragaszkodás magyarázza, hogy Balzac "loplozetlen csodálattal beszól politikai ellenfeleiről, a Saint-Méry kolostor republikánus híseiről".

Engole a realizmus ismérveit Balzac regényírói módszeréből vonta le; ezek a XIX. századi realista olbeszélő próza alapvető módszereis olvoi. Megállapításaiival egyidőben - 1885-1888 - hűlázott őt a naturalizmus áramlata Franciaországból Olasz- és Németország, Hollandia, majd a skandináv irodalnak, a longyol, a magyar és más kelet-európai irodalnak felé, helyenként csotlog más /verizmus, pozitivizmus/ volt a neve, és továbbra is megmaradt a terminológiai bizonytalanság a realizmus és a naturalizmus megkülönböztetésében. Johannes Schlaf például még 1905-ben írt Maeterlinck-tanulmányában is Stendhal "acélkőny naturalizmusát" helyezte Zola naturalizmusá felé, amelynek determinizmusában viszont rokonságot talált Shakespeare tragédiáinak csoroszóságával. De a naturalizmus módszereis olvoit - ha nem is mindig az áramlat olnevezését - jól ol lehetett választani a realizmusától. A két áramlat csomai irányzatában, tartalmi rétegében volt - mint láttuk - bizonyos meggyőzés és átfedés, a tartalmi és a formai réteg /otilus/ között közvetítő módszereis olvoik különböztek. Helyezzük Zola 1886-ban kelt meghatározását Engoléhoz: "Realis csomályokot mozgatni realis környezetben, az olvasó oló adni az emberi élet egy csomályát - ina, a naturalista regény."<sup>30</sup> Engole mintha csak Zolát korrigálta volna.

"Realis csomályok" helyett Engole "típusos jellemeket" mondott, akik a meguk csoportjának, osztályának lényegét testosítik meg, legjellemzőbb tulajdonságait hordozzák. Zola a maga "real-



lis szemléletünk" ábrázolására a természettudományhoz fordult módszerért is. "A naturalizmus az irodalomban - írta - nem más, mint visszafordítás a természethez és az emberhez, annak közvetlen megfigyelése, pontos anatómiája, elfogadása és ábrázolása, ami van. Íróknak és tudósoknak azonos feladat jutott. Egyiknek is és másoknak is realitásokkal kellett az absztrakciókat, szigorú elvonatkoztatással az empirikus képletet helyettesíteni. Így ezután nincs többé absztrakt személy a műben, nincs hazug találmány, nincs abszolút, hanem realis személyek vannak benne, mindegyiknek igaz története van, beszámoló a mindennapi életről".<sup>31</sup> A naturalizmus természettudományos tartalma a személyek realitásának értelmezését ábrázolásuk vitális valósága, biológiai jellege felöltöztette, az egyén a társadalmi környezetben előszörban önmagát képviselte, sokoldalúan ábrázolt jellege helyett biológiai "véralakata" /temperamentuma/ határozta meg: "...véralakotokat akartam tanulmányozni, nem jellemeket", olvassuk a Thérèse Raquin második kiadásának előszavában. "Olyan személyeket választottam, akiknél az idegzetük, a vérük szuverén módon uralkodott, úgyhogy megfosztotta szabad akaratuktól és életük minden tetteire testüknek végzetes kényszerítette őket".<sup>32</sup> A társadalmi valóságon alapuló típus helyébe tehát a biológiailag determinált egyén lépett, a hogy mégis "életszorúknak" használt, aprólékosan megfigyelt és megrajzolt környezet vette körül a Zola ezt tanulmányozta, egyén és környezet "mi módon reagálnak egymásra". Ezt nevezték "kísérleti regénynek".<sup>33</sup>

A "típikus jellem" és a "realis személy" között ilyenformán fokozati különbség van: míg az első a szimbolikus logikai és osztályozási fokon az egyén és a különbségen tükrözi az általánost, a második nem az általánost veszi célba, hanem az egyes esetet, az egyéni esetet, a színdarabot /extrém esetet/ - a az annak megfigyelés személy viselkedését előre mintegy kísérletileg megvizsgált külön és külön feltételekből /környezet és temperamentum/ vezetve le.

A naturalizmus "realis személy"-e ezért nem típusos málában, hanem inkább bizonyos fokig önkényesen megválasztott körülmények között jelenik meg, noha a körülmények nem rendelkeznek önálló valószínűséggel, azaz a lehetőség /nem a szükségesség/ fokon realisok. A Thérèse Raquin alapfelvetése: egy élnivágó fiatal nő a beteg férj és az életörös háziborát között, egyáltalán nincs



ahhoz a fülledt kiapolgári környezethez kötve, amelyben történetük lejátszódik; a Goncourt-testvérek orfomániás Germaine Lacortoux-jének nem kellene csatlódnak lennie, lehetne gazdag és előkelő eszény is. E regényhűsők társadalmi körülményei nem típusok, ámde ugyanakkor hiteltelők, azaz realisták. Típusok nem is lehetnének, mivel a események maguk nem típusok, hanem pusztán egyének. A legkiválóbb naturalisták azonban - mint maga Zola vagy Gerhart Hauptmann - nem egyszer torzítanak valódi típusokat, mintegy a naturalizmus módszeres olvasniok alkalmazása "ellenőre", mint például Zola Az öszözlőben a Könnön oldalára álló éhes értelmiségi és az ellenforradalmi sorogba bekerült konzervatív paraszt: Maurice és Jean alakjában; ami azt mutatja, hogy amint a két ársolat eszényi-tartalmi rétegében van átfedés, a realista és a naturalista módszer között szintén megvan az átjátszás lehetősége. Némelyik műről sokszor ezért nehéz eldönteni, hogy a realizmus vagy a naturalizmus "katagóriájába" kell-e inkább besorolni. Heinrich Mann Ronda tanár ura például éppen nyíjjal tekinthető naturalista regénynek, amelyben a főalak a realista típusalkotás fokára eszkelődött, mint realista műnek; Thomas Mann Buddenbrook-háza realista regény átszűve /pl. Hanno alakjának ábrázolását tekintve/ a naturalizmus olvasniok; Móricz regénye, a Sárgareny naturalista, de Turi Dani viselkedésének társadalmi motíváltsága megfelel a realizmus tartalmi és módszeres követelményeinek.

Ugyanakkor a naturalizmus módszere - mint már utaltunk rá - ártkozik a romantikával is. Az extrém eset, a rendkívüli, a eszélődéses kedvelése, amiben a naturalizmus olykor már a groteszk határáig jut /mint Zola Nanája, vagy az imént említett Turi Dani/ a romantikus típizálással kétféleképpen rokonságban van. Romantikus örökség a naturalisták módszerében a nagy leírások alkalmazása: a hullaház leírása a Thérèse Raquin-ban, a vádarcarnokoké a Párizs gyomrában, a foglyok eszényedése Az öszözlőben. De mivel a leíró részek többnyire csak lazán kapcsolódnak össze a eszékkel és a hűsők jellemzésével, inkább különlogosságnak, kitérésnek, eszervetlen olvasniok eszénitának, míg a Stendhalnál vagy Tolstojnál található eszényleírások eszerveen beilleszkednek a mű egészébe.

A részletek hűsége, amit Angole a realista olvasniok műtől megkivánt, a naturalista módszer környezetábrázolásának aprólé-



közösségben mutatkozik meg. A naturalista miliőnek detornináló szerepe van, részleteinek kidolgozását ezért a naturalisták mindennél fontosabbnak tartják. Részletet részletre halmoznak tehát, és ezek között nem egyszer eltűnik a csolokmány. A világos vonalvezető csolokmány hiánya sok naturalista regényre és drámára jellemző, a tulajdonképpeni csolokmányt környezetrajz, hangulat, párbeszéd helyettesíti. A Zola köréhez tartozó Henry Céard egyetlen nap és egy oikertelen házasságtörés epizódját bővítette naturalista "típusregénnyé", amelynek hangulatteremtő főszereplője a párizsi eső /Une belle journée, 1881/.

A realizmus módszerével ártírozott végül a naturalizmus módszerében az "objektivitás" vagy "személytelenség", valamint az igazságra való törekvés olva is, de funkciójában mindkettő megváltozott. A realista objektivitás, amelyen Engels meghatározása szerint a csolokmányból kibontakozó tendenciát kellett érteni, vagy "személytelen" objektivitásnak adott helyet, vagy nyílt irányzatosságba csapott át. A "személytelen" objektivitás a természettudományos kísérletezésnek ebből az olvából következett, hogy az írónak - mint a tudósnak - a jelenségek vizsgálatára kell összpontosítania és ezeket leírnia minél nagyobb objektivitással. A "hogyan" a fontos, nem a "miért". "Ne hagyjuk el a hogyan és ne foglalkozjunk a miérthez" - írta Zola, mint már idéztük, A kísérleti regény V. fejezetében, Huyenens pedig, deo Essaintes könyvtárát leírva, Petronius Satyriconjában találta meg ennek az eljárásnak klasszikus példáját, a modern /naturalista/ regény módszerének prototípusát. "Ez a realista regény - írta -, az a római élet élő husából kismozgott darab, amelynek nincs szűkezőge ... sem arra, hogy reformokat vegyen célba, sem arra, hogy gunyolódjék vagy előre feltett célok felé törekedjék; ez a bonyolult és csolokmány nélküli történet, amely szodona vadjaának kalendjait idézi olénk ... különös analógiát mutat azzal a néhány modern francia regénnyel, amelyet olűr maga kellett." <sup>34</sup>

A jelenségek objektiv regisztrálásához foglalkozó naturalista regény kialakította az emberi viselkedés változatait kommentár nélkül bemutató leírás módszerét, amely stílustechnikává alakulva a modern próza, például a nouveau roman na is használatos eszköze. Ideológiai impulzusát ez az "új regény" a fenomenológiától és a behaviourizmustól kapta, de módszerében még mindig tovább ol a "személytelen objektivitás", amelyet a naturalizmustól, az maga pedig a realizmus Flaubert-féle változatától örö-







ságot, a megfigyelésének eredményét "kiegészítő regény" vagy - mint Gerhart Hauptmann - novellisztikus "tanulmány" /Studio/, "vázlat" /Skizze/ fordította.<sup>30</sup>

Az egész valóságutánpótlás a tudatos és módszeres programja ellenére a naturalista művészt keskeny határ választotta el a modern irodalmi és művészeti törekvések más módszereinek követőitől. A footó naturalizmusa tudvalevően szinte átmenet nélkül olvadt bele footó improvizacionizmusba, amely a látható világ minden addiginál pontosabb megfigyelése útján a színek, mozgások, formák és fények új elemeit és újzerű ábrázolásmódját fedezte fel; a naturalizmusa a világról szerzett benyomások pontos más - ozódásában érintkezett az improvizacionizmus módszerével, amelynek ugyancsak a világról szerzett benyomások más ozódása volt a célja. Az improvizacionizmust pedig mint módszert, nemcsak a naturalisták, hanem velük egyidejűen a szimbolisták is alkalmazták. Mi más a szó-zene, amit Verlaine a költészetben mindennél fontosabbnak tekintett? Az osztrák Rilke, Hofmannsthal és a magyar Nyugat-kör egyes lírikusai az improvizacionista módszerű költészetet fejlesztették tovább, amelynek határai közölköznek a naturalizmushoz, mint hínők. Az irodalmi kritika máig sem döntött el, hogy a naturalizmushoz vagy az improvizacionizmushoz kell-e sorolni például Detlev von Liliencron verseit, amelyek a valóság hangjait, színeit, mozgásait, hanggal, szóval, rímrel, ritmussal adják vissza. Alfred Döblin regénye, a Berlin Alexanderplatz nemcsak témájában emlékeztet a naturalizmusa "ozociális" és nyomor-témára, hanem a benyomások szüntelen halmozódásában is, a valóság-footó szórakoztatásban, hangok és színek tömegének kevergő felvillan-tásában.

Érdekes és tanulságos tény, hogy a naturalizmusa éppen a minézi-olv legkövetkezősebb végrehajtása során került kapcsolatba az avantgarde mozgalmak egyik-másik módszeres eljárásával, így - amit Lukács György sokszor hangsúlyozott - a montázssal is. Míg fontos és döntő különbség maradt közöttük az, hogy a naturalizmusa a valóság hűségos utánzását tartotta a művészet "contrá-lis feladatának, az avantgarde mozgalmak pedig tudatosan ozaki-tották a valóságábrázolás "utánpótlás" módszereivel. A pozitivizmusa letűnto után lótozó "modernista" filozófiai iskolák, amelyek ezt tanították, hogy amit a művészet utánozhatna, a létosot, nem is érdemli meg, hogy utánozzák, megadta az avantgarde művészeti módszereinek a ozúkegös elméleti indokolást.



## A naturalista stílus

A valódiságotábrázolás a művészi kifejezésben, azaz a stílusban nyilvánul meg első fokon. A minőségi módosítás olvasó és olvasóval átvezet a naturalista stílus jellegzetességeihez. Ha ezek közül próbáljuk eszemre venni a legfontosabbakat, az előtt a nehézség előtt állunk, hogy egymástól különböző egyedi művekről kell általános szabályokat leolvasnunk. Az ideológiai alapok, a művészi módosítások olvasók, a poétikai gyakorlat hasonlósága ellenére az egy irányzathoz, áramlathoz tartozó egyes művek stílusa nagyon erősen eltérhet egymástól. A naturalizmus áramlatára jellemzőnek tekinthető stílusjegyek kiválasztása tehát csak igen óvatosan absztrakció útján lehet végbbe. Tovább bonyolítja az irodalmi áramlatok - közöttük az irodalmi naturalizmus - stílusának általános jellemzését az a körülmény, hogy az irodalom mint nyelvhez kötött művészet nyelvenként is különböző stílushagyományokhoz alkalmazkodik. Így ha meg is állapítunk olyan irodalmi stílusjegyeket, amelyekkel egy-egy áramlatot jellemezhetünk, akkor is bizonyos, hogy valahánnyit nem fogjuk megtalálni az áramlathoz tartozó minden egyes műven.

Újabb időkben a naturalizmus legjobb jellemzői Richard Manentől és Joost Hornandtól származnak.<sup>37</sup> Mára ők csupán a német naturalizmussal foglalkoznak, általános írásmódot az olvasó megállapításainak a szélesen kidolgozott kulturális háttér és a naturalizmusnak a különböző művészetekben való bemutatása. E szerzők négy pontban foglalják össze a legfontosabb naturalista stílusjegyeket: az igazság poztulátumában, a fonográfikus ábrázolásban, az optikai precízitásban és a formátlanosság vozzóltságban, amely a naturalista művet fenyegeti. Kiindulásuk elsősorban képzőművészeti, de mivel egyetemes általános stílusjegyek megállapítására szorítkoznak, némelyikük az irodalmi áramlat stílusának jellemzésére is felhasználható.

Nem tartozik ezek közé az igazság poztulátuma, mivel nem is stílusjegyzettség, hanem - mint láttuk a naturalizmus eszméi létjogosultsága /és módosításának/ alkotóeleme. Stílusban ennek az olvasók a tudományos stílus mint modell felel meg. És a naturalista stílust valóban általában jellemzi a prózai. A naturalisták többnyire igyekeztek kerülni minden fölbőlbeszédet, metaforát, igyekeztek lehántani a nyelvről "az idealista filozófia fogalmi

mindőségét", stílusukban konkrétokra és objektív egyszerűségekre



törekedtek. A tényleg leírása, a konkrét környezetbe helyezett emberi mozgások és viselkedések rajza folclologossá tette a nagy szavakat, patetikus fordulatokat, költői képeket. Zola maga is tiltakozott a stílus líraisága ellen. "Jelenleg még vagyunk rontva a líraiságtól - írta A kísérleti regényben - és bizony nincs igazunk, ha azt hisszük, hogy a nagy stílus fenszágos megrázkódtatásból áll elő, mely mindenkor közel van ahhoz, hogy örültségbe zuhanjon; a nagy stílust a logika és a világosság teszi".<sup>30</sup> A naturalista az egzakt módon megfigyelt jelenségek minél egzaktabb nyelvi kifejezésére törekedett, a skáncok a naturalista footő, került a fogalmiságot, az allegóriát. "Megtiltották nekünk - írta 1911-ben Arthur Elzasser, nyilván némi túlzással - az olyan szavak használatát, mint szépség, forma, szív, szellem, izlés". Németországban, ahol a naturalisták 80-as évekbeli "lázadás" a Gründerzeit posztromantikus, patetikus és öntönjénozó évtizedére következett, a naturalista stílusozógar még következetesebb volt a franciánál. Sőt a német irodalomban, és talán a miénkben is, a naturalista stílus a lírai költészetre is kiterjeszkedett: új témákat, új prózaiságot, új tárgyilagosságot ültetett a romantikus és népies hagyományok helyébe. A francia költészetben a naturalizmussal párhuzamosan a szimbolizmus pre poeticája uralkodott; a befogadó irodalmakba, elsősorban Zola hallatlan sikere és nemzetközi népszerűsége folytán, a naturalizmus jutott el hamarabb. A német német irodalomtörténet a naturalista líra tornókoiként tartja számon például Wilhelm Aront, a Hart-testvérek, Hermann Conrad, Carl Bleibtrou, John Henry Mackay, Karl Henckell és mint legfontosabbát, Richard Dahnol színes költeményét, a a folcloristák tárgyilagosa, prózai, tudatosan nem artisztikus költészet minden stílus-dekorációt kerülve igyekezett a tapasztalati világ visszaadására szorítkozni, tehát főként leírásban, ábrázolásban előgült ki.<sup>40</sup> Érdemes volna az Ady előtti magyar századforduló költészetét is kiemelni abból a szempontból, vajon csakugyan csupán a népiesség realista öröksége hat-e még mindig Ábrányi Emil, Szentcsay Gyula, Kosza Andor színes költeményében és nem járul-e hozzá ahhoz a naturalizmus romantika-tagadó "új tárgyilagosságnak" hatása is? Még közönségesebb a naturalizmus eleminek kutatása - tematikailag és stílusztikailag egyaránt - szocialista költészetünk legkorábbi képviselőinél, Geiszendia Sándornál, Palógyi Lajosnál, Farkas Antalnál, kívülük pedig elsősorban Kicsi Józsefnél, tornószetesen mindannyiuknál tekintetbe véve a hazai



hagyományokat és más korukbeli hatásokat, Kicsi Józsefnél kifejezettebben a szecessziós mozzanatokat.

Főkérdés hangsúlyozni, hogy nagy lírai stílusnak a naturalista stílus nem volt alkalmas. Hogy saját irodalmunk területén maradjunk: Ady fellépése valószínűleg nem egyszerűen csak a népi- és népzenei hagyomány lírára vetett véget, hanem a századfordulón megjelző és részben naturalista indítékú szűkeodognak is. Ma sem Ady, sem József Attila nem a korai magyar szecessziós lírát folytatta tovább, annak egyik oka minden bizonnyal az volt, hogy stílusesszenciáik teljességgel különböztek. Érdekes és alighanem sikeres kísérlet volna összehasonlítani a magyar lírai naturalizmus dokumentumait.

A naturalista stílus egy másik jellegzetessége, a fonografikus hűség, szintén az igazsághoz való ragaszkodásnak, a valódi hűség ábrázolásának talán elvezetett, botu szerinti értelmezéséből eredt, az irodalmi naturalizmusban a nyelvi valódiságutánnak fohán. Változatai minden nyelvben megtalálhatók, amelynek volt naturalista irodalma.

A fonografikus hűséghez tartozott a beszélt nyelv bevezetése az irodalomba egészen addig a fokig, hogy az irodalmi nyelv valóban a mindennapi nyelvet követte, rögzítette annak pongyolosságait, dadogásait, ismételtetéseit, "kiszólásokat". A naturalisták sürűn alkalmazták a nyelvi jellemzésnek ezt a módját, hogy alakjaik szájába állandó mondatokat, fordításokat adtak. Sok példa helyett idézzük csak Akim beszédmódját Lev Tolstoj naturalista elemeket használó darabjából, a Sötét éjszaka hatalmából Német László fordításában: "No és izé, akkor a Miklóska, izé, mit csinál? Mi dolga van még egyezével, hogy izé, bőreát voaz föl?"

A fonografikus hűséghez tartozott a nyelvjárások használata, amelynek fokozatai szerint vagy egy-egy szoropló beszélt a maga nyelvjárásában, vagy esetleg az egész mű nyelvjárásban készült. Nyelvjárásnak számít a nagyvárosi argot is, a pöbögés nyelv, a csavargó és csibész nyelv, ezeknek szintén a naturalisták szoroztak jogot a modern irodalomban. Eleőnek maga Zola költött - a Pathényfogóban használta argot-val - megbotránkozást. Ezzel a naturalisták évezéades fejlődést rövidítették, egy hosszú folyamatot, amely a helyi nyelvekből és nyelvjárásokból a magas esztétikai standardhoz alkalmazkodó irodalmi nyelv kialakulásához vezetett. Ugyanakkor a naturalista írók nemcsak a fonografikus hű-



Die folgenden sind die wichtigsten Punkte:

1. Die Bedeutung der...

2. Die Bedeutung der...

3. Die Bedeutung der...

4. Die Bedeutung der...

5. Die Bedeutung der...

6. Die Bedeutung der...

7. Die Bedeutung der...

8. Die Bedeutung der...

9. Die Bedeutung der...

10. Die Bedeutung der...

11. Die Bedeutung der...

12. Die Bedeutung der...

13. Die Bedeutung der...

14. Die Bedeutung der...

15. Die Bedeutung der...

16. Die Bedeutung der...

17. Die Bedeutung der...

18. Die Bedeutung der...

19. Die Bedeutung der...

20. Die Bedeutung der...

21. Die Bedeutung der...

22. Die Bedeutung der...



dolgozó művész jelentős műalkotást hozott létre, a művészi szerkesztés abból nem hiányozhatott. Max Liebermann képein a mozgólakók, alakok, formák és színek tudatos harmóniába rendeződtek, Maupassant novelláiból vagy Gerhart Hauptmann drámáiból sem a szerkesztettség, sem a pontírozás nem hiányzott. Így tehát a naturalista "szerkesztetlenség" nem annyira olvadás, mint inkább a művészi színvonal kérdéseinek kell tekinteni.

Bizonyos azonban, hogy a századforduló idején Európa-szerte kibontakozó modern könyvpiac szükségletének fedezésére, a sajtó tárcarovatainak táplálására és kiolgasására a naturalizmus módszere és stílusa aránylag könnyű lehetőséget kínált - a így érzései mennyiségű harmad- és negyedrangú naturalista irodalom jött létre. A könnyű kézzel odavetett fouilleteon, a riport, a karcolat, a vázlat, "a természet egy zuga" fotografikus hűséggel leolvasva könnyen alkalmazható módszernek és stílusnak bizonyult, amellyel gyorsan lehetett dolgozni. "A formátlanosság veszélye", amelyről Herman és Hermann mint naturalista "stílusolvról" megemlékeztek, az irodalmi stílus "fouilleteonizmusában", azaz pongyolaságában nyilvánult meg: a fotografikus és fotografikus hűség és annak változatai mellett a pongylaságot tekinthetjük a naturalista stílus speciális jellemzőjének, amely nem csupán egyes tudatosan tornákony írókra érvényes, hanem a naturalista művek stílusán általában megfigyelhető. A finoman stilizáló Hermann Hesse a karcolat nevezte el a fouilleteonról az Uvagyöny-játékban a a humoros osztósa őrtornyából elutasította azt. A fouilleteon avval is beilleszkedett a naturalizmusba, hogy könnyű pongyolasággal oltórtóta az őrtorok és a szépirodalmi próza határait. Stílusrokonosság áll fenn tehát a "fouilleteonizmus" és az életközvetlen pongyola naturalista stílus között, amelynek egyik irodalomtörténeti funkciója az volt, hogy hozzájárult korunk olyan műfajainak kialakításához, mint az "egy darab életet" papírra rögzítő riport, az egy-egy jellemképet vagy eseményt különösebb szerkesztés nélkül bemutató vázlat, karcolat; ezek a modern életben nélkülözhetetlen, aránylag fiatal a az irodalom és újságírás határán elhelyezkedő műfajok. A naturalizmus ott állt a "modernség", a modern irodalom kialakulásának kezdetén, és maga is sokféle módon mezdítette elő a modern irodalom kialakulását, sokféle módon van jelen benne még napjainkban is.







lapján sorolhatók valamelyik áramlathoz.

Az egyes művek egyéni strukturája hasonló az áramlat általános strukturájához. A műalkotásban is meg tudunk különböztetni tartalmi /tárgyi, eszmái/ és formai /stilisztikai/ réteget, valamint a köztük között "közvetítő" réteget, a módosítót. A módosító az egyes műre nézve is köztük jellegű. Elvi oldalával azokat az esztétikai-poétikai nézeteket képviseli, amelyek alapján a művész dolgozott, gyakorlati oldalával azokat az eljárásokat, amelyeknek segítségével a művész a mű tartalmát formába öntötte, vagy, ami másképp ugyanazt jelenti, azokat az eljárásokat /objektivitás, valóságosság, tipizálás stb./, amelyekkel a mű a maga tartalmát kifejezi. Az író módosítója az író poétikája. Valamely irányzathoz nem a tárgy és a tartalom köti a műalkotást, hanem a stílus és a módosító. Ugyanaz a tárgy és ugyanaz a tartalom különböző módosítóval és különböző stílusban is feldolgozható, és a mű ezáltal más és más áramlathoz tartozik.

De az is lehet, hogy az egyedi mű a maga strukturális rétegeit különböző áramlatokra jellemző réteg-vonásokból állítja össze. Például hogy tartalmi-eszmái szempontból marxista-materiális, módosító szempontjából realista, stílusában pedig a modern irodalom valamelyik más áramlatának eszközeit használja. Az olyan típusú művek, mint pl. Brecht Kurázsi nője azokból a különböző eredetű rétegekből állnak össze. Thomas Mann Buddenbrook-házának tartalmi-eszmái rétege kritikai-polgári realista /a polgáregény hanyatlásáról szól/, módosítóban sok a naturalista elem, stílusában pedig a zenai-költői szimbolista stílustól kapott ihletet. Gorkij regénye, az Artamonovok a genetikaileg egyező strukturájú művek közül való: tartalmi-eszmái réteget tekintve szocialista-realista, realista a módosító, valamint a stílus is; de már az Anna módosítóban sok a romantikus elem. Móricz naturalista főműve, a Sárgareny eszmái tartalmában realista, módosítóban naturalista, stílusában pedig romantikus-pro-expresszionista vagy inkább szecesszionista elemek találhatók. A műalkotás strukturális rétegeinek különböző áramlatokból való eredése meggyőzően meg azt a tényt, milyen alapon kategorizálja a kritika ugyanazt a művet különböző áramlatokhoz, irányzatokhoz, nyilvánvalóan a szerint, melyik rétegre figyel.

Annak ellenére, hogy strukturális rétegei genetikaileg heterogének is lehetnek, a megvalósult műalkotás maga homogén



alakulat, szervező egység, önálló individuus. Az irodalmi-  
művészeti irányzatok és áramlatok viszont hasonló vonásaik  
alapján összetartozó művek sorából vagy inkább halmazából  
állnak. A műalkotás és az áramlat közül a műalkotás az ol-  
dalgos, esztétikai értéke annak van, míg az irányzat cou-  
pán eszközértékkel bír, absztrahált, rendező, ésde ugyan-  
akkor valószínű történelmi kategória.



### III. Naturalizmus és dráma

Ou le drame mourra, ou le drame  
sera moderne et réel

/Zola: Thérèse Raquin. Drame en  
4 actes. Préface./

A naturalizmus drámatába tartozó első drámát maga Zola írta. 1873. július 11-én a párizsi Théâtre de la Renaissance-ban előadták a Thérèse Raquin drámaváltozatát. "Ugy láttam - olvassuk a darab nyomtatott kiadásának ugyanez évről dátumozott előszavában -, hogy a Thérèse Raquin témája igen alkalmas drámának ... A miliője olyan volt, amelyet kerestem, személyei teljesen kiélégítettek, egyezővel olyan elemeket találtam benne, amelyeket kívántam, és pedig felhasználásra teljesen kész állapotban." Zola tudta, hogy darabja nem sikerült, de fontosnak tartotta, hogy általa színpadon is kipróbálhatta a naturalizmus elveit, azaz hogy a darab bemutatása révén megvalósult az a "világos szándék, hogy színpadra segítsük az igazság és a kísérleti tudomány nagy mozgalmát..." Mítt a naturalista színház győzelmében, meg volt győződve arról, "hogy a naturalista mozgalom hamarosan hatalmába keríti a színházat, olvieszi oda a valóság erejét, a modern művészet új életét".<sup>1</sup>

Prófétának Zola jobb volt, mint drámaírónak. Művészi fogyatékosságai ellenére a Thérèse Raquin drámaváltozata - anélkül, hogy ezt a tényt a maga idején bárki is felismerte volna - új szakaszt nyitott a drámairodalom történetében.

A regény színpadi változatának megírására Zolát a naturalizmusnak ugyanez a programja vezette, amelyet addigi regényeiben már megvalósított. "Arra várok - írta 1880-ban -, hogy a regényben végbement fejlődés beteljesedjék a színpadon is, hogy ott is visszatérjenek a modern tudomány és művészet forrásához, a természet tanulmányozásához, az ember anatómiájához, az élet ábrázolásához, mégpedig egy jegyzőkönyv egzaktusával, ami annál eredetibb és hatásosabb dolog, mivel eddig a színpad deszkáin még senki sem merte megkockáztatni ezt".<sup>2</sup>

Ahhoz, hogy 1873-ban ezt ő maga megtehesse, sokkal őlesebben kellett eszembe fordulnia korának színpadi gyakorlatával, mint amennyire regényei eltértek a realista előzményektől. A XIX. század nyolcadik évtizedében a francia - és gyakorlatilag az egész európai - drámairodalom terén még vagy a történelmi romantika maradványai éltek tovább, vagy, mint a "jól megcsinált" és a "tézises" darabokban, /amelyek egyébként elsőnek törekedtek arra, hogy a modern polgári társadalomról valamiféle képet adjanak/ a felfokozott intrika, a szónokiaság, az éles csodakeményfordulatok konvenciói uralkodtak. Így Zolának igaza volt, amikor 1880-ban azt írta, hogy korában két drámai forma érvényesül: az általa megalapított "naturalista képlet, amely a drámát az élet tanulmányozójává és ábrázolójává alakítja, másfelől a konvencionális képlet, amely azt a szellem pusztá szórakozásává, az értelm kiagyalmányává, az egyensúly és a szimmetria valamiféle mesterségesévé teszi, a amelyet előírt séma szerint gyártnak".<sup>3</sup> Ez utóbbihoz képest az ő naturalizmusának valóban felozabadító hatása volt, mindenekelőtt azért, hogy az elkoptatott kliéékkal szemben érvényre juttatta a mélyebb valóságábrázolás igényét, amely a kor regényirodalmában már megvalósult. Akárhogyan is sikerült, kétségtelen tehát, hogy a színpadi Thérèse Raquin létrejötté egy



törvényozorú folyamat egyik mozzanata volt. Közvetlen előzőnyódnak a konvencionális színpadok tekintendők, követhetőnyódnak pedig André Antoine Théâtre Libre-je és az ottani kísérletek, a naturalista dráma különböző változatainak kialakulása. De ugyanígy a modern drámai realizmus: Ibsen, Shaw, Gorkov, Gorkij drámáiról sem bontakozott volna ki a naturalista közönségnyozása nélkül. Indirect követhetőnyódnak közé tartozik az "antinaturalista" színpadi mozgalom és vele a XX. századi drámairodalom nagyobb része, amely - többek között - a naturalizmus hatásától akart szabadulni. Zola darabjainak történeti funkcióját tehát tudomásul kell venni, ha az nem is változtat a darab esztétikai értékelésén.

### Thérèse Raquin: az első naturalista dráma

Moha a naturalista dráma is "az igazság és a kísérleti tudomány nagy mozgalmát" volt hivatva szolgálni, technikailag különböznie kellett a naturalista regénytől. Zola a követhetőben jelölte meg a fő különbségeket:

A regény olvilag korlátlan terjedelmével szemben a dráma-nak összekorlátokra és világosságra van szüksége. A regény hosszú elemzéseit a drámaiban rövidre és logikus történetre kell helyettesíteni. A regény leírásainak megfogalmazni a színpadi dekorációkat. A színhelyek regénybeli változásait tudja követni a színpad is. A színpad nyelvére Flaubert és a Goncourt-testvérek foglaltak: nyelve ad példát: Zola a beszélt nyelv "rozsmáját" szorot-né hallani a színpadon, csak a szükséges szavakat, semmi retorikát. Az egyetlen "engedély", amelyet a naturalista regényhez képest a színpadnak tenne, a "közönség szavak" felléptetése lenne, mivel a közönség csak lassan hajlandó hozzácsatlakozni a "teljes realizmushoz".<sup>4</sup>

Ennyi különbséget látott Zola 1880-ban a regény és a dráma között. Szóba sem került, hogy a két műfajnak különböző lehetnek a tárgyai, amelynek kivételéseként a klasszikusoknak annyi gondot okozott /"epikai tárgy", "balladai tárgy", "drámai tárgy" Goethe és Schiller levelezésében például állandóan visszatérő fogalmak/, sem arról, hogy különbözzenek a regénybeli és a drámai jelle-mek, eltérne a jellemezés módja, az összekötő természetű. A Zola által felsorolt különbségek végülis pusztán technikaiaknak bizonyultak.

E "technikai" különbségek éppen ezért nem a lényegot érintették. A Thérèse Raquin dráma-változtatának lényegesen olonai változatiaként korlátozta át a regényből a színpadra. Azonosságokat főleg három olonon lehet kiemelni: a cselekmény, a jelleme és a drámaizmus.

A Thérèse Raquin dráma-változtatának nincs kiemelkedő, összekölölt cselekményvonala, amint a regénynek sincsen. Lazán összekölött szituációkból épül fel. Az összekölött színhelye végig ugyanaz: a regénybeli ötödik szoba, amely a Szajnapart egy szíke-tára néz és csigalépcső vezet le belőle az utcára nyíló boltba. Nincs tehát benne, ahogy Zola olvilag kenezdélte volna, színhely-változtatás. Ebben a szobában foott Laurent portrét a botgós férjéről, Camille-ről, míg Madame Raquin a boltban és a háztartás körül tevékenykedik. Thérèse pedig álmódjában morol. Ez a szoba Laurent és Thérèse titkos szorolai találkozásának színhelye. Itt gyűlik össze a cölörtörök ooti társaság - minden felvonásban egy-egy. Itt összekölök végig Laurent és Thérèse lelkiismeretfurdalától földelt nézőszövegüket, annak a közönségben őri szölkötő Madame Raquin, midőn véletlenül megtudja, hogy fia nem balcsot







a dialógus vette át. De hogyan vehette volna át a csodakönyv szerepét a naturalista dráma dialógusa, amikor már az elő, aki ezt a drámatípust feltalálta, ugyanezt az elvet vallotta, mint a későbbi "következő" naturalisták: "... a szereplő személyek mindennapi foglalatosságukat /végezzék/ a színen, úgyhogy ne 'játsszanak', hanem 'éljenek' a közönség előtt". /Zola előszava./ Párbeszédük tehát csak egyszerű és mindennapi dolgokról folyhatott, mintegy csak az lehetett a funkciója, hogy kitöltse a szüneteket a "történet" egyes mozzanatai között, amelyek nem a szereplők aktivitásából, hanem az író beavatkozásából következtek. Annyira elrejtőzött alakjai mögött a klasszikus drámaíró, annyira nem titkolta és nem is titkolhatta jelenlétét a naturalista, akinak drámai személyei nem önmaguk aktív olaszai, hanem az ő olasz eljárásának voltak az olaszai. A naturalista dráma írója a színpadi történet láthatatlan "narrátorává" és "kommentálójává" lépett elő, ami ott történt, azt ő "mondta el". A szereplő személyek nem "objektív létük" látzatát juttatták érvényre, nem a szűkebbkörűségük felismeréséből csodakodtak, hanem az író által megemelt körülmények és temperamentumuk, azaz külső és belső meghatározottságuk szerint viselkedtek. Ezt lehetett megfigyelni és ebből lehetett következtetni arra a folyamatra, amely bennük végbonyolult. A drámai csodakönyv oltant, "belső csodakönyv" változott /"a csodakönyvet nem valamilyen történetben kerestem, hanem a szereplő személyek belső küzdelmeiben", idéztük fontos/, a belső csodakönyv nem annyira a párbeszédben, mert az az életet kopírozta, mint inkább a viselkedésben fogazódott ki. Ez ugyanis "mérhető", megfigyelhető, olaszható, helyettesíthető a dialógust és a csodakönyvet. Egy mozzanat, egy gesztus többet mond egy mondatnál. A beszélgetés és részletező rendezői utasításokat a naturalizmus hozta divatba - ezek a gesztusokat, a viselkedést írták elő, amelyeknek a naturalizmus adott a modern színpadon a szóval egyenlő értékű funkciót.

A Zola által feltalált "belső csodakönyv" kritériumok köztelenül Flaubert regényeiből, a Goncourt-testvérek prózájából került át a dráma, a mint ilyen "nem drámai" elv megváltoztatta a XIX. század addigi drámatípusához képest a naturalista dráma struktúráját. Zola közben az a dráma éppen "kiegészítő" lett, mint a regény, és a "kiegészítő" író éppen jelen volt benne, mint a regényben. Jelen volt már pontosan azáltal is, hogy ő szabta meg a kiegészítő feltételeit, ő határozta meg tudományos részletezéssel a művet, ő csodakodott szereplő személyei helyett azáltal, hogy szituációkba helyezte, "viselkedtetette", megfigyelte és olaszta őket. A kiegészítő író jelenléte következtében a dráma struktúrája opikálva változott. Az "opizálódás" folyamata az egyik rendkívül fontos vonás, amely a modern dráma történetének különböző áramlatain megfigyelhető. "A naturalizmus kezdetei voltak az opikai dráma kezdetei Európában", mondta Brecht a kölni rádióban a 20-as évek végén.<sup>6</sup> Az "opizálódás" nyilván nem ekadályozta meg sem a drámaiságot, sem a lírai elemek behatolását a modern dráma.

A drámaiság ugyanis az egyenlő opikusan követő és a rejtve jelen lévő író által irányított egyes szituációkon belül szabaddan érvényesülhetett, éppedig kétféle módon: mint fozulódó vagy mint összekötődés. A kettő fokozatilag különbözik.

A valódi fozulódó valódi összekötődésen alapul. A találkozás minden felvétel - valamilyen egy-egy nagy szituáció - egymagában is végig fozult drámai kép, mivel az egész dráma egyáltalán alapvető összekötődésre, az antagonizmus osztályok össze-



Ütközésszerű épül. Ha azonban, mint Zola Thérèse Raquin-jában, sem a regényben, sem a színpadi változatban nincs konfliktus, azaz ücsözötközés, akkor a feszültséget csak hatáscsopordások segítésgével lehet megteremteni. Zola nem titkolta, hogy ilyenekkel akar élni, és azok kedvéért tört el a regénytől néhány mozzanatban. Hogy a két legjellemzőbbet emlitéük: Madame Raquin a harmadik felvonás utolsó "nagy"-jelenetében nyílt színen éri szélütés, míg a regényben /az "epikus részletezésnek" megfelelően/ fokozatosan bémul meg; a regényben végig bémus marad, a színpadi változat szerint azonban meglepetésszerűen visszanyeri beszédés mozgásképeségét és ő vezítje egymás meggyilkolására, ő korgóti öngyilkosságba az egykori szerepléseket. A színpad kedvéért "aktivizálni" kellett a regény megatohotetlen öregasszonyát, aki tizenkét óra hosszat bémulta, míg rá nem nyitotta valaki az ajtót, az előtte hoverő holttesteket. A színpadi Madame Raquin mosolyogtatón "véresomjas" megórává változott, aki diadalmasan mondja ki a holttestek fölött a darab végozavát: "Jó gyorsan meghaltak" /Ils sont morts bien vite!/.

Nem Zola darabja érdemel annyi figyelmet, amennyit ráfordítottunk, hanem az a tény, hogy előlegezte a naturalista drámák strukturális jellegzetességeit. A színpadra vitt "élet-darab" nem igényelte, őt nem is engedte meg a klasszikus értolomban vott drámái csolokményt, így nem volt szűkege drámái jellemekre vagy konfliktuson alapuló drámatiségre sem. Az állandó és a végo kimenetelre irányított feszültséget a részletek hatásossága változtatta fel. Mindez, végo elemzésben, abból következt, hogy az epika foglalta el a dráma helyét a színpadon. A naturalista dráma a regényből állt elő, de előállása egy már korábban megindult folyamat egyik mozzanata volt. A folyamatot a realista regény és a dráma "vereenyének" lehetne nevezni, amelyben a dráma maradt alul.

#### A XIX. századi realista regény és a dráma

A színpad meghódításával Zola többesör is megpróbálkozott. A Thérèse Raquin drámaváltozata után a Rebourdin-örökösök, a Rózsabimbó és a Renée - két vigjátók és egy drame sérieux - egyenonon a színpad szánára készült. Színházi sikereit azonban a regényeiből készült adaptációknak köszönhetto. A Thérèse Raquin ugyan coupán hétozer került színpa, de William Buenaoh átdolgozásában a Patkányfogó, a Családi tűzhely, a Párizs nyomra százaskétszázas előadásassorozatát ért el a párizsi Ambigu színpadán. De változott olykor az átdolgozások sora is. 1888-ban például megbukott a Châtelet-színházban a cenzura által sokáig visszatarított Germinál. És megbukott ugyanakkor Zola nagy becsavággal írt színpadi "regénye" is, a Renée /1887/, melyet az egykoru kritika Dumas-fils Francillonja nyomán Phedrilionnek csófolt, mivel a Phédra és Hippolytos történetének naturalista változatát tartalmazta. A harmincéves Renée, akít anyjától örökölt forró temperamentum szerelemre predestinált, nem tudta megtalálni boldogságát hivatásának és karrierjének élő tottoros férje mellett a huszéves mostohafiával való kapcsolatában keresett kielégülést. A leleplezést azonban és azt a tudatot, hogy szerelem másnak a jegyese, nem tudta olvisolni. Tiltott azonvodélya elől öngyilkosságba menekült.

A Renée sem volt jobb darab a Thérèse Raquinnál. A kritika joggal hiányolta belőle a csolokményt, találta hibásnak a technikáját, homályosnak a stílusát. A francia polgári színpad multozádai virágkorának sok divatos szerzője a tekintetben - egy évozád-



zad előtt kialakult szinpadí hagyományt követve - nossoz folúl-  
málta Zolát. Ezt a hagyományt csak rendkívüli szinpadí adottsá-  
gok birtokában lehetett volna megtörni. De enit Zola okart: az  
olanzó, a lolti élet, a "belső csokoládé" ábrázolása, ezen a  
hagyományon bolul egyáltalán nem volt megvalósítható. A küld-  
logos drámaíróra és kipróbált szinpadí konvenciókra épült ha-  
gyomány mesterei: Sardou, Augier, Dumas fió, Pailleron egyelő-  
re szóhoz sem engedték jutni francia szinpadon az olanzó, nély-  
be hatoló, kísérletező naturalizmust. Németországban, Hollandi-  
ában, a Skandináv országokban talán ezért érvényesülhetett köny-  
nyebben, mert nem kellett olyan erős polgári "realista" drámai  
hagyománynal megküzdenie. "Realistának" /időzójolbon/ ezt a ha-  
gyományt ezért nevezzük, mert jellegzetesen stil-realista volt,  
azaz nem a valóóság lényeges vonásait, de külsőlogos kópiát utá-  
nozte "tornászotós" szinpadán, németézt témáit és problémáit az  
"életből" akarta moritoni, noha csak az élet látózettség és folú-  
letéig jutott. Mégis ezt a drámatípust kell Diderot folytatásá-  
nak tekinteni a XIX. században.

A tornászotóság követelményét Diderot a francia klasszikus  
dráma stilizáló és esztetizáló módszerével azonban állította fol  
és ő adott rá oloónok példát is polgári tárgyú és a klassziciz-  
mus műfaji kereteibe bele sem illeszthető, tornászotóson rodlio  
darabjaival. A darabok nem voltak mesterművek, de bennük Diderot  
a polgári montolizácának olyan jellegzetes problémáit fogalmazta  
meg, hogy azok a polgári életben szinte napjainkig sem vooztották  
ol időzörűségüket. A XIX. század "realista" drámaírói pedig u-  
gyancsak szívesen nyultak Diderot témáihoz! A törvénytolon szár-  
nozó társadalmi megbélyegzettségé ollen a maga módján Augier is  
/A Fourchambault család/. Dumas fió is /A törvénytolon fiú, A  
Glenanconu-égy/ tiltakozott; a családapai "hivatás" pedig - a  
közvetlenül Diderot után német és osztrák földelgozások után -  
Augier Gabrielle-jében a XIX. század közepén /1849/ minden addi-  
git folúluló mértékben megdicsőült.

Diderot drámaesztétikái olvas oloócorban ott jutottak érv-  
vényre, ahol az antik mintára hivatkozó klasszicizmus tört vo-  
zott vagy új tartalommal tölt meg. Franciaországban Diderot köz-  
vetlen utókorának drámaírói, Louis Sebastian Mercier és Beaumarchais  
kicsnek a klasszicizmusnak az első csózároág végéig urale-  
kodó drámatábol; Németországban pedig Lessing még az új tartalmu  
klasszika kialakulása előtt foladatának tekintette Diderot dráma-  
esztétikájának népozerűsítőét, noha maga nem, vagy csak megfolo-  
ló alkalmazással követte /Minna von Barnhelm/. Mégis ő közvetí-  
tette a Sturm und Drang fiatal nemzedékéhez a hivatáserendjében  
/conditions/ ábrázolt drámahűt /pl. Lenz: A novelló, A katonák/,  
és hozzájárult annak a "kiopolgári" szinműrodalomnak a kialaku-  
lásához is, amely Goethe és Schiller klasszikájával párhuzamosan  
virágzott - Schiller szavával mondva "a polgárolot azok körében",  
vagy legalábbis a kiopolgári izlés és érzelomvilág körében marad-  
va /Iffland, Kotzebue/. Arra, hogy milyen nagymértékben volt jo-  
len Diderot a német klasszika drámáján bolul is, nem törhetünk  
ki. Elogendó looz Goethe egyik leginkább klasszicizáló drámájára,  
A törvénytolon lányra gondolnunk, amely nem csupán címével utal  
Diderotra, hanem névtolon, pusztán "hivatáserendjűkkel" megjelölt  
szonályoivól és a polgár világának fölönyét hirdető szonolótóvól  
is. A német klasszika korának letűnte után a "kiopolgári" dráma-  
írók sorány továbbnyoógo a romantikával párhuzamosan folytatódott  
tovább, amely mint ohhoz kópiot "magasabbrendű" költőzetet a tokin-  
tetben a klasszika örököségét vette át.

Ez utóbbi folyamethoz hasonló játozódott is valonival kö-







háromfelvondós komédia, amelynek a regényalakjai sorába tökéletesen beleillő főalakját, a lecsúszott pénzembert Balzac a molliéro-i jellemvignéttal módosítással mutatta be. Nem tekinthető esztétikusnak, hogy Balzac a divatos ekkordramaturgia álrealista eszközei helyett Molliéro módosításához folyamodott. Így teremtett tipikus körülmények közé helyezett tipikus jellemet, így ekkorült azt pszichológiailag olaszni és olaszítani, mintha regényalak lenne. /Esetéből azonban nem lehet azt az általános tanulságot levonni, hogy a realista komédiának ezóta sincs más lehetősége, mint Molliéro-t követnie./

A ekkordramaturgia képviselői közül a legjobbak, főként Augier és Dumas fiú vették a legtudatosabban programjukba, hogy a társadalom valószínű problémáival foglalkozzanak. A színpadot "szószóknak" tekintették - ennyiben csakugyan Diderot-t követve -, ahonnan az igazságot kell hirdetni. Dumas fiú megfogadta Scribe-t. "Láttak, hallottak, bonyodalmakba keveredtek, nevettek, sírtak, áltálták az estét, szórakoztak, a mindaz nem kevés; ámbár nem tanultak semmit" - írta Scribe közönségéről A tékozló apa előszavában.<sup>9</sup> Ő maga tehát - az ötvenes évek táján megindított morális darabjaiban tendenciózusan tanulságos történetekkel szórakoztatott. Kertizések és családapák, bohócok és félvilági nők, boldogtalan asszonyok és megcsalt férfiak, pénzemberek és ártatlan leánykák, arisztokraták és szolgálatosnőzetők, karrieristák és igazi tehetségek vonultak föl darabjaiban, amelyeken színhelyét palotákba, nyaralókba, nagypolgári otthonokba vagy kétes hírű szalonokba tette. Az életnek számára más aspektusa nem létezett - és ezt Augier-ről vagy Sardouról is el lehet mondani - mint az egykori "jó társaság" embereinek különböző viszonylatai. Noha maguk a témák és az alakok emlékeztetnek a realista regényírók által felvonultatott alakokra, köztársasági és a problémák, amelyekbe bonyolódnak, kifejezetten a "felsőbb" osztályok életfelfogásához és izléséhez alkalmazkodnak. Ha Balzac csodálatos adózott politikai-világnézeti állonfólei emberei nagyságának, Dumas fiú tudatosan elzárkózott mindentől, ami kívül esett elegáns közönségének látókörén. A Boni-nondo 1860. évi kiadásához írt előszavában valószínűleg értetlenül utasította vissza, hogy résztvegyen egy hivatalos pályázaton, amelyet "a dolgozó osztályok okulására" szolgáló, "egészséges eszméket terjesztő" és "jó példával szolgáló" színdarabokra írtak ki. "Vajon a művészet - így írta Dumas fiú - nem előszörban az értelemhez, a szenvedélyhez, a kényes és kifinomult osztályok izléséhez fordul-e, mintsem a dolgozó osztályokhoz? ... Mit is értenének boldog ezek a dolgozó osztályok? Előszörban megérteni, amikor bemutatják?"<sup>10</sup>

Az ilyen világnézeti-politikai korlátok becsúszható határon csak igazán nagy realista művészek tudtak volna felülmenni, nem a polgárkirályság és a második császárság drámaíró "színdarabjai". A realista regénnyel párhuzamos társadalmi drámát onlított technikájuk is alkalmatlanná tette az olasz valószínűképebrázolásra: szimpla jellemű és dróton rángatható drámai színdarabok, hatások és egyúttal színtelenül kergető színdarabok, valamint kellemes időben bekövetkező véletlen fordulatok voltak előszörban színdarabok hozzá. Jellegzetességeiket már hatvan évvel ezelőtt posterion leírta az ifjú Lukács György. Már akkor meglátta, hogy annak a tendenciának, azoknak a gondolatoknak a kifejezésére, amelyeket a ekkordramaturgia mint "realista" programot maguk elé tűztek vagy legalábbis hangoztattak, darabjaik formája nem volt alkalmas.<sup>11</sup>



Logikusan következik ebből, hogy a dráma elő írt tondos-  
cát és gondolatokat a regény tudta művészi formába önteni. A  
regény volt "a korozak műfaja". A ekkoridrebelok jelentős részének  
regény az elő változata, és ha nem is tekinthető szinpadra o-  
daptált regénynak, regény-változata hamarabb készült ol, mint  
drámai formája. A kanóliás hűlly elő variánsa regény, a második  
színdarab, a harmadik opera. Jules Sandeau regényből totto szin-  
padra a Mademoiselle de la Seiglière-t. Augier Sandeau regényo  
/Saco et parchonina/ alapján írta a Poirier ur vojo, egy másik  
/l'Héritage/ alapján a Prébaké /La Pierre de touche/ című darab-  
ját. Ludovic Halévy saját regényét dolgozta föl az Abbé Constan-  
tinben és így tovább. Természetes, hogy az így készült darabok  
a szinpadon is megőrizték valamit opikai eredetükből és az egy-  
nőzt szakadatlan feszültségben követő hatáson szituációk, ane-  
lyekből álltak, éppen arra voltak jók, hogy elfodjék a balog  
drámaizácó hiányát. Ha az ügyesen felőpitott szituációkat olono-  
lókra ozojúk, őlothóndokhoz jutunk, akárcsak Ifflandnál, Kotzo-  
bucnál - és Zolánál. Dumo filo Soni-pando-jának őlothóp-jelle-  
gét nem is rojtotte, néni feszültséget puzatán az intrikuo né-  
ozorop /Susanna/ oolokmányfocazás bonyodalon-krocólása által  
vitt bolo.

Lényegében szinpadra tott regényok azok a tézisoo ekkor-  
darabok is, amelyeknek nincsen előzetes regényformája. Akárno-  
lyikot meg lehetne írni regénynak, o o darabok opikai struktúrája  
a regényformában nyilvánvalóvá válnék. Oolokmányok olykor o  
necsoe multban indul /pl. egy loány oloobitácóval A Fourchanboul  
szalád, A törvénytelen fia/, régi ismerősk búkhanak föl bonnók,  
okuknak a ozoroplékkel előzetes kapcsolatuk volt /Diano de Lya/;  
hogy a drámai szemólyok jelenlegi megatartásót megérthessék, is-  
mernék koll multjukat is /Poirier ur vojo/ stb. Dumo filo ro-  
gényből írt Kanóliás hűllyre Augier egy szinpadá "regénnyol",  
az Olyppo házopadogával váloozolt, o ha az előbbinek az az őrtől-  
cál tézisoo, hogy "a ozorolen megtőasztit", az utóbbiét ooztrovoz-  
kij talán így fogalmazta volna meg: "kutyából nem lesz ozolonna".  
Olyppo, a párizsi kokott, taljocon hotelnába koríti az őrtetlen  
Henri de Puygiron grófot, feloobgúl megy hozzá és ozabodulni okor  
a multjától. Külfőldre távoznak, onnan Olyppo saját holdálhírot  
terjoazti, lofoggyorzi egy régi ozorotőjét, aki folianorá, Ber-  
linben toloponzik meg férjével és befőrkőzik az ozigróna őrog  
gróf, a nonzotoogfő szívóba is. Boldogan élhetne, de locon unni  
hozá megy körül az előkelő rendet, előbb ozorotők után nöz, majd  
anikor hozzá hasonló anyja megőloogotja, őridái tivornyával őn-  
noplá meg azt az ocomónyt. A férj végül oomandont megtud és vál-  
ni okor, de Olyppo már folkőszült orro és olyan foggyorokot ozor-  
zett, amelyekkel az előkelő ooládót ozorolni tudja. A több ővro  
terjoedő oolokmány végorodásnyo egy coup de théâtre: az őrog  
gróf agyonlővi Olyppo-ot, hogy véróvol necso is a ooládái ozo-  
gyont. Olyppo házopadoga bizonyítson a többiek helyett is: előő  
szinpadá regény. "Nem mernén megkockáztatni, hogy abozolut tör-  
vénynak állítson - jegyozte meg Zola - előg lenne azt mendenen,  
hogy a jelentős regényekből vott darabok majdnem mindig cődöt  
mendenek, pig a közopos regényből készültoknak van oolýuk a  
ekkorro".<sup>12</sup>

Ha a regény a XIX. századi realizmus vezető műfaja, ha a  
tézisoo ekkordrámák nem alkalmazták arra, hogy egyenlő rangú szin-  
padá megfololási legyenek, ha az Zola naturalista darabjainak oon  
ekkorúlt: nyilván meg kellett még találni a drámai volóobgőbrő-  
zoláo XIX. századi módozerót. El kellett még jőnnie a realista  
dráma mesterőnek. "Ez az ember - jócolta Zola - olhozni a vérvo-



várt ígét, a problémák megoldását, a valószínű élet képletét a színen, és ezt összekapcsolná a színház eszközeire optikai törvényével. Megvalósítaná végre azt, amit az új jövővények még nem tudtak megtalálni: elég ügyes vagy tehetséges lesz ahhoz, hogy elfogadjasson magát, és elég igaz is marad, hogy ügyessége ne vigye hazugságba".<sup>13</sup>

Ez a leonárd jó prófétának bizonyult. A 70-es évek második felében Henrik Ibsen hozzáfogott nagy társadalmi drámáinak összeállításához.

### Ibsen drámai realizmus

Ibsen alapjában véve heterogén eszközöket vett igénybe és átváltozt egybe attól kezdve, hogy a Brandel /1860/ először érte el "színi színvonalát". Nemcsak úgy kell értenünk ezt, hogy fejlődés a skandináv romantikától a kritikusan valószínű társadalmi drámákhoz keresztül a romantika modernebb és európaiabb változata, a századvégi szimbolizmus felé vezet. Kétségtelenül az eszközeinek és költészetének elemeinek heterogén voltát úgy kell értenünk, hogy romantika, realizmus, naturalizmus, újromantikus szimbolizmus és 1900-as eszkatizmus, korának minden mozgalmára és áramlatára rajta hagyta a nyomát művein. Hermann Bahr óta Ibsent tekintjük a "modernség" első nagy drámaírójának, akinek életművéből sokféle áramlatot vezet a jövő felé. Bahr ugyan, nyilván bizonyos különbségekkel kiindulva "naturalista problémaköltészetnek" nevezte Ibsen módszerét, de a megjelölés értékét nem szabad mai terminológiákkal mérnünk. Egyfelől tudjuk, hogy 1890-ben a realista és a naturalista módszer szétválasztása és megkülönböztetése a polgári irodalomkritikában még annyira sem volt világos, ahogy már rámutattunk, mint ma, másfelől Bahr észrevette Ibsen művészi módszerének erősen akaratát jellegét, és a modernséghez ezen az alapon sorolta. S ebben igaza volt.<sup>14</sup>

Ibsen költészetének akaratát jellege kettős vonatkozása: tartalmi és formai. Tartalmilag az egyén feltétlen önmegvalósítási törekvése jelent. Az Ibsen-hűsök - Brand, Peer, Nora, Alving, Solness, Borkman, Rubek - el akarnak jutni az élet és az akarat egyensúlyához, ebben áll individualizmusuk, amely nem azonos a romantikus individualizmussal. A romantikus individualizmus nélkül a valószínűtől, hogy az akaratot kivonja a valószínű hatalma alól és így tegye szabaddá. Megel tételle, hogy a szabadság a eszközeire valószínűtől, hogy a romantikus-anarchista szabadságtörekvések a kritikája. Ibsen - éppen ellentétben - a valószínű felé tör, hűsöit a valószínűbe ágyazza és ezzel szembeállítja, akaratukat, valamint az években keresztül a sajátját is a valószínű korrekciójára irányítja. Individualista annyiban, hogy nem ismeri fel a tömeg hatalmát, vagy bizalmatlan vele szemben, hiszen gondolkodása és világszemlélete nem lép ki a polgári keretből. So egyéni hűsöit általánosan emberi céloknak és törekvéseknek rendeli alá. Így lesz - forradalmár helyett, noha pályája egy pontján erre is van példa - társadalomkritikus, moralista, "problémaköltő". Hermann Bahr ezt az oldalt ismertette fel költészetének. És emiatt az oldal miatt értékelte nagyra Franz Mohring is ugyancsak 1890-ben írt tanulmányában.<sup>15</sup>

Ibsen költészetének akaratát jellegének formai oldala logikailag annyira jelentős és figyelmen kívül. Mohring úgy utal rá, hogy megállapítja: Ibsen színműveiben nincs hanyagul odavetett szó, minden hang tudatos és szándékos bennük. Így van ez valóban. A forma, amely kifejezni hivatott Ibsen mondanivalóját, mégpedig



közérdekű, általánosított mondanivalóját, határtalan koncentrációval jön létre. Ha elfogadjuk - és el kell fogadnunk - a fiatal Lukács György tételét arról, hogy a francia "sikerdrámában" nem azütközés az tartalom és a forma együttese, inkább anorganikusan összekapcsolás, akkor a tételt Ibsenre, aki a valószínűleg mérhetetlenül többet ragadott meg színműveiben, mint francia elődei és kortársai, de ugyanakkor az ő technikájukat alkalmazta, még inkább vonatkoztathatjuk. Hogy mindez, amit ábrázolni akar a világból és mondani akar az emberrel, beleférjen a tiszta sikerdráma formai keretébe, ahhoz szokatlan iról akarat-koncentrációra van szükség. Hogy ebben a keretben megérezlapon a költő, létrejöheszen a költői kifejezés, ahhoz a formáló akarat rendkívüli és önmegtartózkodó erőfeszítésén kívül a forma végletekig való megfigyelése szükséges. A formában kifejeződő voluntarizmus, amely a XX. századi avantgarde gyakorlatában, ezt elméletében is /Worringer, Kandinsky/ esztétikává lett, Ibsent csakugyan a modernség egyik leghatásosabb ihletőjévé avatja és a vonása őt magát is odakapcsolja a modernséghez. Csakhogy Ibsen "konzervatív" modern, aki voluntarista tartalmu és formájú műveivel látozólag a XIX. századi tradíciók határain belül marad.

Ibsen ugyanis - legalábbis társadalmi színműveiben - reagálódik a valószínű világ hűvös /minetikus/ víziójához, azt csokoládételt és mondatja drámai személyeivel, ami szükséges és ökonómikus, rozonnörjeivel megfigyelmentatja téziseit, téziseiket morálistáival személyeiket. Művésze a rétegében látozólag minden világos, minden világosan érthető. Ugyanakkor egy másik, mélyebb rétegben, nem hallható szövegben az élet problémáinak alapvető megoldhatatlanságáról vall, ezt őt elmélettel viaskodik, a tragédia örvénye fölé hajol. Művészetének nemcsak akaratit jellege köztje aspektusait: voluntarizmus mint az alakok jellemzője és mint a kifejezés jellemzője, hanem köztje a világ is, amelyet ábrázol, tudniillik az objektív valóság és - rejtetten - a költői szubjektum. Az objektív valóság képe mögött vagy előtt igen van a költő, nem egyszer /különösen a késői darabokban/ "közvetlen" a szituációból, megtölti lírával a szöveget és az epikai mértékűre csökkenteti alakjai mozgásának spontaneitását. Nem korlátlanul saját törvényeik szerint mozognak ezek, hanem járózik a költő közvetlen beavatkozására, mint a regényalakok.

A dráma előtérében azonban nem a költőért és a költőszertőrt /mint majd a modernség későbbi fázisában/, hanem az igazságért, a valószínűért, az életért, az emberért, az objektumért folyik a küzdelem, az ellentétes nézeteket és törekvéseket képviselő alakok küzdelem egyidejű ellen: a drámai összekötkezés, amelyet Ibsen darabjaiban - klasszikus mintára - folyamatos akció és ellenakció formájában lehet megfigyelni. Ibsen nemcsak felülmutatja drámaiságban francia elődeit és kortársait. Az epikai elemek csoppat sem akadályozzák sem az egész folyamat, sem a részletek drámaiságát. Ibsen drámai akciót ugyanis nemcsak hogy az egész dráma végigvonulón folyamatosnak, hanem egyúttal mindig lényeges dolgokról szólnak. Őt nem érdekli a kurtizánok tündöklése vagy bukása, mint Dumas filát vagy Augier-t, sem a félvilági nők intrikája, törvénnyel fűk lelki meggye. A norvég középpolgári környezet, amely be alakjait helyhelyezi, alkalmas erre, hogy a polgári életforma és világlátás materializált szimbólumává legyen és egyúttal fel-táruljanak benne az emberlét némely általános kérdései. Ibsen a realista világábrázolók közé tartozik, realis világában realis



embereket mozgat, akik reális akciókat hajtanak végre. Akcióikat azonban Ibsen - és ez drámai jellemzőségeinek fontos ujtása - kétféleképpen indokolja meg: a jelenből /azaz nagából a látható drámai cselekményből/ és a múltból. Az akciók motiválása tehát szintén kétféleképpen: látható és láthatatlan. Ezt nem érti meg Hermann Bahr, amikor azt kérdi, hogyan lesz Nóra "paccirtából" erkölcspróvikátorrá? A kétféleképpen motivum-sor egyike magában a cselekményben, "nyílt színen" található; a másik rész a múltban rejtőzködik és onnan mozgatja az alakokat. Ibsen a technikai "fogócsát" már sokan leírták, csak a jelentősége nem egészen világos mindenki előtt. Itt ugyanis nem fogóról, hanem a dráma és az epika szintézisééről van szó.

Nagyjében annyiban foglalható össze Ibsen drámaírásának sajátos, minden elődjétől különböző vonásai. Drámatechnikájának részleteit Lukács György A modern dráma fejlődésének történetében olyan ólea szemmel figyelte meg, hogy az ő megállapításait csak megismételnünk lehetne. Lényegük az, hogy Ibsen tökéletesíti Scribe dramaturgiáját /intrika, véletlenek, nagyjelenetek, félbeszakítás, bonyolult kapcsolatok a drámai események között/, bizonyos, a naturalizmusra emlékeztető elemekkel elegyíti azt /letempített felvonásvégek, természetesebb dialógus, vezérmotívum-technika/, a cselekményt a múltba helyezi, a darabot a kastélytrófiánál kezd és a már amúgy is intellektuális - örökölt - módszerrel tovább intellektualizálja azáltal, hogy a cselekményt és a eseményeket "dietencirozza", azaz eltávolítja közönségétől. Így az élet valóságát absztrahálta és elsősorban mint lelki konfliktusok kifejezésére alkalmas anyagot kezeli, amelyet azonban - éppen mert intellektuálisan eltávolítja - sok oldalról tud megvilágítani. Kiemeli végül Lukács Ibsen stílusának sajátos ingadozását irónia és pátoz között; nála ez a stílus előré a csúcsát, "de olyan irányban, amelyet nem ennek a stílusnak belső lehetőségei teremtek meg", hanem Ibsen eseményes kvalitásai; "ez tehát - zárja Lukács - nem lehet út mások számára".<sup>10</sup> E megállapítását századunk drámatörténete nem igazolta ilyen egyértelműen.

Ibsen művészetének gazdagsága egyedül helyet jelöl ki számára a XIX. századi tradicionalizmus és a modernség határán, ez bizonyos. De ha módszerre teljes egyediségében nem is követhető, oly sok lehetőséget kínál, hogy Ibsen hatástörténete a modern dráma történetében talán mindenki másénál nagyobb, a legintenzívebbek közül való. Életműve így - egyfelől - máig ható érvényű kiindulás és kezdet; másfelől viszont befejezés, lezárás, színtézés; megvalósítás a dráma területén annak a folyamatnak, amely a XIX. századi regényben már végbement. Vagy pontosabban: az egyetlenné sikerült kísérlet a XIX. századi reális regény módszerének drámában való alkalmazására.

Vitatkozó és nézeteket keltő, de egyben a naturalizmus természetességre törekvő dialógusait G.B. Shaw vette át és fejlesztette tovább, és tanult jellemalkotásából is, a bonyolult és nem egyedül jellemalkotásból, amelynek visszfénye megcsillan még a tőle költői alkotásban oly igen különböző Hermannthal legjobb vigjátékának. A lehetetlenné /Der Schwierige/ alakjain is; ezimbulumait naturalizmus és az ugynevezett újromantikus drámaírók értékesítették, komoly társadalmi problémákat tárgyaló tisztes drámaírók adódva tette századunk politikai drámaíró nemzedékét; adódva az amerikai dráma O'Neill-től Williamsig, az angol drámaíró Galsworthytól a "dühös fiatalokig". Hauptmann és Geibov, Strindberg és a német naturalisták, a finn Minna Canth, a horvát



Krleža és szinte mindenki, aki utána írt többé-kevésbé "szabályos" drámát, kapott tőle indítékokat. Margret Dietrich Ibsen "utóéletét" felvázolva még Brechtet is az "adócsok" között tartja számon. Szerinte G.B. Shaw-n keresztül az ibseni érvelő-vitalközlő dialógus lett "demonstratív gesztikával és elidegenítőcsal gazdagítva az 'epikus' színház alapja".<sup>1</sup> Ez a megállapítás azonban így nem tartható.

Ibsen kétségtelenül kapcsolatban van az epikus drámával, de csak abban az értelemben, hogy dramaturgiája egy olyan, már előtte megindult folyamat első kiemelkedő állomása, amely az epikus drámához vezet. Ő maga azonban szigorúan, mondhatni "gőrcsősen" őrizte a drámai formát, amelyet Brecht félrovetett és nyíltan epikusnak alakított. Ibsen "rejtett" epikája azonban megmutatkozik - többek között - stílusának éppen abban a sajátosságában, amelyet Lukács már 1909-ben "distanctírozásnak" nevezett, az intellektuális távolságtartásban néző és drámai személy, drámai cselekmény között, ami azt jelenti, hogy az író a drámai anyagot nem közvetlenül életi át közönséggel, hanem mintegy eltávolítva, az "író láncolat" gesztusával mutatja be.

Ez az írói gesztus az intellektuális elbeszélő gesztus, rejte hagyja a nyomot a dialóguson is. A logikusabb ember-közötti érintkezéskén túl az Ibsen-drámák dialógusa előszörben emlékeztető és elvi eszmecsoporsó, a múlt - láthatatlanul - jelen van a szereplők tudatában, mint ahogy jelen van az objektív drámai szöveg mögött az "elbeszélő" és a "lírikus" írói én.

A jelenlét, az írói én jelenléte a drámában csupán az eltávolító iróniát az alokok rajzába, ami Ibsen komoly vagy tragikus tárgyú társadalmi darabjainak stílusában - mint Lukács mondta - az irónia és a pátoz közötti lebegésben nyilvánul meg. Lukács György kitűnően megfigyelte a stílusajátosságot, de még nem mondta ki világosan az okát, amelyet az Ibsen-darabok strukturájának epikai alapjának kell keresnünk. A múlt jelenléte, az író rejtett jelenléte a dráma objektív szövege mögött, valamint a "distanctírozás" a drámák epikai alapjának három döntő momentuma. Az utóbbi, amelyet Brecht "idegenné tevésnek", elidegenítőcsal /Verfremdung/ nevez - és a franciák mindmáig többnyire distanctíonnak fordítanak - lényegében minden modern intellektuális színpadi műben fellelhető, Brechtnél teljesen tudatosodik és mint tudatosan epikai eszköz épül bele a drámaírás technikájába. Ibsen, Shaw vagy Gogolov "distanctírozó" dramaturgiája és Brecht V-offektusa között tehát csak fokozati különbség van, de mindegyik - az egyéni különbségek változataiban - hasonló írói magatartásból, epikus magatartásból ered.<sup>10</sup>

A múlt jelenléte tölti meg, mint már bizonyítottuk, regény-szerűen epikus tartalommal az Ibsen-darabok jelenetét, nem csakkéntve, ahogy már utaltunk rá, formájuk drámai intenzitását, a bennük feltárt összekötő és elcsúszó, félreértés, folytonos félreértés azt hinni, hogy valamely epikai tartalommal tölt színmű nem épülhet fel drámai konfliktusra, nem lehet jelenetekben, az az részleteiben, de egészében is feszülten drámai. Milyen dicsőítően szoktak rámutatni Brecht avatatlan kritikussai a néma Kottarin önfeláldozásának drámai /ez az inkább már teatrália/ epizódjára, a Királyi színházban, mintha ezáltal Brecht "hűtlenné vált volna" epikai színpadának elveihez. A drámaiság az epikai strukturát nem bontja meg, mint ahogy épségben hagyják a klasszikus francia tragédiák drámai strukturáját a színpadi elbeszélőcsok, követjelentőcsok és beszámolócsok epikai elemei. A jelenlévő és a



jelölben ható mult, az az epikai elem, hasonló módon, nem csökkent, hanem növeli az Ibsen-darabok csodakeményének feszültségét, újabb és újabb megvilágításban mutatja be a szereplők jellemét és egymáshoz való viszonyát. A mult beépítésével darabjainak csodakeményébe Ibsen pótolja vagy inkább drámaszítja és szintpadra alkalmazzza a XIX. századi regény csodakeményfolyamatát, valamint pszichológiai elemző eljárásait. Így értendő Zola "jóslatának" beteljesedése.

Nagy társadalmi színszíveiben Ibsen megvalósította azokat a követelményeket, amelyeket Angole 1888-ban a realista epika elé állított. A részletek hűsége, azaz drámában a valószínű fizikai környezet és az alakok valószínű viselkedése szinte a naturalizmus aprólékososságával jelentkezik Ibsennél, és valószínű az alakok egymáshoz való kapcsolódása is, noha a ponton - ahogy már látható "yörgy rámutatott" - a drámai sürítés kedvéért nem egyszer nagyon sok tényezőnek kell egybeesnie, főképpen abból a célból, hogy a csodakemény megindulhasson. Tipikusak a jellemek, a dráma eseményei; azaz a polgári osztály középrétegének valóban jellegzetes képviselői vannak fel előttünk: vállalkozók, bankárok, ügyvédek, orvosok, kereskedők, többé-kevésbé értetlenül vagy a saját hibájukból elbukott emberek, művészek, tudósok és áltudósok, polgári felcsodások és "szancipánt" asszonyok, romantikus hisztérikák, törtető fiatal nők - és tipikus világuk mozgatója a pénz, a polgári nőretű hatalom, az érvényesülés. Ha felvonulnak nem is fest elénk olyan részletes képet a norvég polgárcsodáról, mint Balzac a franciáról festett: amit Ibsen norvég körülkötések közé helyezett alakjairól mond, az éppoly általános érvényű, mint Balzac "emberi komédiája". Mára "babotthonának" éppoly szimbolikus értéke van a polgári család eszerekéntnek megértő nézőre nézve, a XIX. század 70-es éveiben, mint Thomas Mann Buddenbrook-házának a középpolgári család menthetetlenül bekövetkező hanyatlására nézve a századfordulón. S nem ugyanolyan hozugod-e a "tartás", amely Thomas Mann Buddenbrook-családjának látározalagos rendjét óvja, mint az az elhallgatott multa épülő látározalagos rend, amellyel a Narrában, a Kispartokban, a Vadkacokban, a Regeraholmban találkozunk? Ibsen legjobb színszívei szimbolikus értékek, egész csodakeményükkel a valóság szimbolizmai - a a kívülről belőlük vitt allegóriák: a nehély égése, a fehér lovak, a tornyok stb. pusztán érdekességüket, titokzatosságukat fokozzák, hangulateltő elemek; mintha hogy realista lényegüket érintenék. Nem is lehet kétséges, hogy a XIX. század legnagyobb és legszigorúbban realista drámáit Ibsen írta. A tézis, azaz tendencia a mondánivaló aktualitásával erősebb a valóságábrázolást; a naturalista elemek, mint a tornászotttudományosság /átöröklés/, a patológia stb. mit sem változtatnak a világábrázolás lényegből realizmusán, annál kevésbé, mivel Ibsen a XIX. századi realista regényírók normális pszichológiájának alapján áll. Ebből a szemszögből elemzi a patológikus jelenségeket is.

A realista dráma /RED/ XIX. századi strukturájának felvázolására ezért Ibsen társadalmi drámáit választjuk paradigmának. Alkotóelemei a következők:

a/ A struktúra középpontjában a dráma valóságutánszó, minotikus jelleg áll /MIN/. A minotikus jelleg elősegíti a részletek hűsége ábrázolását.

b/ A XIX. századi realista dráma tipikus jellemeket ábrázol /TJ/, tipikus körülkötések között, azaz tipikus miliőben /MIL/. A tipikus jellemek és a tipikus miliő egyensúlyt tart egymással,



ami azt jelenti, hogy a művészi élet van rendelve a jellemzőknek.  
 c/ A XIX. századi realista dráma tízest, azaz társadalmi vagy morális tendenciát /TEN/ juttat kifejezésre.  
 d/ Az emberábrázolás mértékéről és a csodakönyv motiválódására a normális pszichológiát /NPS/ használja.  
 e/ Az egész dráma alapvető struktúrája a regényre épül, azaz epikus /E/, de a struktúráját szervezett drámai formába rejti: rejtetten epikus /RE/.  
 A XIX. századi realista dráma /RED/ struktúráját tehát a következőképpen lehetne felírni:



A naturalista dráma képletét ebből kiindulva kell megte-  
 lálnunk.

### A naturalista dráma struktúrája

Kiindulási alapunkat az teszi jogossá, hogy a naturalista dráma, amely - mint láttuk - Zola műhelyében a naturalista regényből jött létre, éppúgy a realista dráma szerkezeti elemeiből készült, mint ahogy a naturalista regény a XIX. századi realista regény elemeiből. A naturalista drámaíró szándéka éppúgy nem különbözött a realista drámaíró szándékától: a valóság ábrázolásától, mint a naturalista regényíró a realitástól. A különbség a módszerben, azaz a drámai technikában volt, a naturalista "kísérletben", amelynek az lett volna a feladata, hogy közelebb vigyen a célhoz, a valóság hiteles és igaz ábrázolásához. Zola a naturalista regényt "kísérletnek" nevezte, Hermann Bahr ennek értelmében jelölte ki /a párizsi Odéon színház 1888-ban tartott előadás alapján/ a Concours testvérek Germine Lacerte-je színpadi változatának négy "kísérletét": a "naturalistát" - azaz az élet hűségese színrevitelét, a "lélektanit" - azaz a regénybe illő és a színpadnak ellentmondó pszichológiai problémák színrevitelét, a "deterministát" - azaz a környezet által való jellemzés kísérletét, valamint a "formait" - azaz kísérletet egy nem színpadi műfaj színpadra állítására. A kísérletek eredményét Bahr "a naturalista író bukásában, de a naturalizmus diadalában" jelölte meg - a drámatörténet teljes egészében igazolta azt a megállapítást.<sup>19</sup>

Az esztétikailag előrendű naturalista drámák száma ugyan-  
 is rendkívül csekély. Ez az áramlat - Gerhart Hauptmann néhány darabján kívül - nem mutathat föl igazi drámai remekműveket. A naturalista drámaíró megbukott, nagyobbat bukott a naturalista regényírónál. De azok a módszerek, dramaturgiai és drámatechnikai vívmányok, amelyeket kísérleteihez felhasznált, amelyeket bevezetett, azóta nélkülözhetetlenné váltak. Közülük az egyik éppen az a "kísérlet", amelyet a Germine Lacerte-je előadását néző Hermann Bahr figyelmen kívül hagyott: az a "kísérlet" ugyan-  
 is, amely - a regény formájának megfelelően - a XIX. századi realista dráma szervezettségének feladatából állt. A pszichológiai regényből készült Germine Lacerte-je jelenetét epikus "lazaruszi" következték egymás után, epikusan összefüggő jelenetsorral kísér-  
 ték végig a szegény család lány vergődését a műlő és a patológia



kettő meghatározó faktorának kényezere alatt.

A naturalista dráma kísérlet volt, időben Ibsenével párhuzamos kísérlet arra, hogy a dráma alkalmazása váljék ugyanannyi igazságérték befogadására és kifejezésre és ezzel együtt - közvetlen megjelenítés útján - az élet ugyanolyan "monnyiségnek" ábrázolására, mint a regény. Mivel a naturalisták minden létezőt akartak és nem helyezték a múltba a cselekményt, mint Ibsen, az előzni kívánt "realitásmonnyiség" szétfeszítette a társadalmi drámának a XIX. század folyamán kialakult formai kereteit. A drámai szorozottság szigorúsága helyébe a részletek kidolgozásának "totalis" hűsége lépett. E totalitás esztétikája változata a legdoktrínérabb naturalisták, Arno Holz és Johannes Schlaf "következtető" naturalizmusa és az ehhez alkalmazkodó stílus, a Sekundenstil volt, amely minden másodpercnyi történet pontosan regisztrált. Arno Holz és Johannes Schlaf "következtető" naturalista drámája, A Salicke-család csupa apró története, történetmozzanat együttese, nincs benne fény vagy kiemelkedés, csak szürke nyomorúság és eseménytelen élet-élet, amelyben semmi nem változik semmi. A kis Linchen halála a darab kezdetétől fogva biztos, és tudjuk a többiekéről is, hogy nem fognak sorukból kitörni, senki sem küzd semmi ellen, a darabban kezdetől végig változatlan marad minden. Csak a valószínűségi események ábrázoltsága "totalisan" hű, érteük: a felelősen.

Ha jól meggondoljuk, "totalisan" hű a valószínűséghez Hauptmann Tekécsokja is. Ez sem törekedik szervezett drámaiságra. Hauptmann öt félórát választ ki egy hosszú folyamat, a tekécsokfalkolás történetéből, öt egymással csak annyiban összefüggő részletet, hogy mind az öt ugyanannak a folyamatnak a része, ugyanannak az alapvető konfliktusnak a következménye. Az öt félórán belül többé-kevésbé drámaian szervezett események mennek végbe, de az egyik félóra eseményei nem következnek szervesen az előbbiből. Nem is érteni, miért tűnt olyan nagy merészségnek egyes kritikusok szemében, amikor Brecht ugyanezt a technikát alkalmazta a Kurázai nandán és gyömbűt.

A naturalizmus ismét másfajta technikáját figyelhetjük meg Hauptmann Florian Geyerjén. E dráma felvonásai szinte kivétel nélkül állóképek, ténnyeljárások és "ténnyeljárások", amelyeknek csak a végén - Geyer lovag megjelenésével - lődül meg a drámai akció. A pillanatábrázolás mint drámai technika itt elnyeli a cselekményt. Ugyancsak egyetlen nagy környezetrajz, de ugyanakkor ezen belül egymással konfliktusban álló emberek küzdelme Johannes Schlaf darabja, a Meister Gelze, amelyből nem hiányzik a naturalizmus patológiai ismérve sem - dramaturgiája mégis közelebb marad a XIX. században megszokotthoz. Még egy másik példa az ilyen "konzervatívabb" naturalizmusra Heijermans darabja, a Regény, amelyben a koldusregény holland halászfalu élete, lakóinak kioldoztatottsága, tehát a szociális kérdés a lényeges mondanivaló. A darab részletei drámaian feszültek, de a jelenetek epikus lozottsággal következnek egymásra.

Ha nem összehasonlítjuk "naturalista technikájú" darabbal találkozzunk a századforduló idejéből, ha már szinte nehezen tudjuk eldönteni, realista vagy naturalista színpadi művel van-e dolgunk. Naturalista elemeket olvó Ibsen is alkalmazott. Így mintegy "köztes" szerzőnek tűnik a drámatörténeti kézikönyvekben a naturalisták közé sorolt Henri Becque, a ilyen "köztes" helye van a drámatörténetben Lev Tolstoj 1886-ban írt darabjának, a Sötéttség hatalmának is, amelyet a naturalista drámaírók, közöttük



első renden Hauptmann, mintájuknak tekintettek. Dequo legismertebb darabja, A hollók /1892/ a mi szemünkben már lényegében semmivel sem árulja el, hogy naturalista volna, inkább a Père de famille /Diderot/ és a XVIII. századi "életkép" magas színvonalra emelt és az eredeti műfaj érzélgésségétől megszabadított folytatásának tűnik. A környezet viszont Balzac Mercadet-jének miliője. A téma egy kitűnő üzletember halála /első felvonás/, ahinek a törvényszerűségeit kifejezik a határozatok /a második felvonástól végig/. "Lén, lén - mondja a negyedik felvonásban Rosalie család -, amikor üzletemberek jönnek egy halott nyomában, bizony elmondhatjuk: ime a hollók! Csak azt hagyják meg, amit már nem tudnak elvinni". A kibontakozást az hozza el, hogy a szorult helyzetben levő család egyik lánya kezét nyújtja a halott üzlettársának, és az a minden hájjal megkent pénzember rendet teremt, rövid úton elhosszanti a legarcátlanabb hollót, aki a darab végén érkezik. A megoldás teljesen azonos Ostrovszkij komédiája, a Farkasok és bárányok végződésével, pedig a két darab között nincs összefüggés. De azonos a két üzletember mentalitása a két jó megfigyelő írói realizmusa. És azonos, nemzetközileg azonos a pénz világának erkölcsa, amelyből ezek a darabok egy-egy "életvezetést" bemutatnak. Működik nem gondolni G.B. Shaw alig tíz évvel későbbi darabjaira, a Szociális házasság /1892/ vagy a Harrenné mesterségére /1898/, amikor A hollókban Bourdon közjegyző szavait halljuk: "Unnek talán előítéletei vannak? Ha felkutatnánk a mai Franciaországban az összes vagyonok eredetét, nem akadna száz, sőt ötven sem, amely egy aprólkos vizsgálat próbáját kiállná".<sup>20</sup>

Ha a korreakció- és pénzvilág színpadra szánt szándékú ábrázolásairól sokszor nehéz volna eldönteni, a realizmus vagy naturalizmus kategóriájába tartoznak-e, a paraszt- és proletár témájukról talán könnyebb, mivel az utóbbiaknak a naturalizmus szerezte a színházban polgárjogot. De ha jól meggondoljuk, az első olyan paraszttárgyú darab, amelynek hatása megegyezik a nyelvi határokon /az osztrák Anzengruber darabjairól ezt nem lehetne elmondani!/: Lev Tolstoj honor tragédiája, a Szűrtettség hatalma, szintén a realizmus és naturalizmus határcsúsz. Hogy naturalista elemeket használ fel, az bizonyos, de még semmit sem bizonyít. A férj megmérgezése a Hanlettól Zola Thérèse Raquin-ján keresztül Máty Gyula Tízszázévig húzódó motívum, nem mondható jellegzetesen naturalistának. A gyermekgyilkosság ténye sem a naturalisták által először felhasznált elem: elég, ha a Sturm und Drang gyermekgyilkos anyját, köztük is először Goethe Faust-jának Margarétáját idézzük emlékezetünkbe. Naturalista "szörnyűség" az, ahogyan a deuszával egyenlővé tett csoccszócsontja rúgog. Viszont ennek az elemnek megvan a maga szerves pszichológiai indoklása: Nyikítát az történi meg, hogy nem tud a csontropogás emlékeitől megszabadulni. Az epikus történet a szemünk előtt játszódik le indulatok, szenvedélyek, félelmek, szegénység és tudatlanság közepette, az ábrázolt világ igényli a naturalizmus hegyetlen prózáiságát. E prózáiságnak nyelvi-etiláris megnyilvánulásait már korábban tárgyaltuk; megállapítottuk, hogy a naturalizmust és a naturalista drámát az egész valóságosság vitte a nyelvjárássok, az argot, a mindennapi nyelv használatára. Egyébként Tolstoj a maga sajátos szerkesztőmódja szerint minden dramaturgiai doktrína azon előtt tartása nélkül összerakoztatja fel egymásután a történeteket, amelyeket regényben vagy novellában éppúgy megállnak a helyüket, mint színdarabban.

Ibsen drámaírásának rejtett opikája, amelyet az intenzív drámaszerkesztés oltakart, a naturalistáknál nyíltá vált, ezért



réalizáló, extenzív szerkesztésmódot választottak. A naturalista drámáiról számos mozzanatra terjeszkedett ki, minden részlet egyformán érdekelte, a mivel drámaszerkesztése nem volt szervező, hiányzott belőle a megoldás felé vezető szerkezet. Egészében extenzív epika maradt, amelyben a célrétöréssel lényegesebb volt az atmoszféra megéreztetése, a miliő rajza, az alakok felvonultatása, az élet precíz utánzása. Lukács György ezt már 1911-ben látta: "Epikusvá válik ily módon a dráma, ezétezik, dialogizált elbeszélés lesz belőle. Innen drámában, ha egyszer erőltetett-ségek érné is, egy külön, magában zárt és teljes világ jött létre, egy drámai kozmosz. A naturalista drámák csak egy darab életet adott, bármennyire közvetlen volt is az".<sup>21</sup>

Ha már a realista dráma addig volt a regénynél, a naturalista dráma kócosan azaz lett. Ugyanazt a célt követte, mint a naturalista regény, és célja előrése a regény eszmái és módosításai között vette kölcsön: a miliőbrázolást, a szociális és biológiai determinizmust, a jellemzés "lefokozását", a patológiát. Mindezekkel azonban nem tudta elérni azt, amit Albrecht Dürer Hauptmann naturalista műveiben hiányol, a drámai általánosítást, a realista dráma zárt szimbólum-értékét.<sup>22</sup> Eléri azonban Strindberg "naturalistának" nevezett darabjai, mint Az apa /1887/ és a Julia kienvezény /1888/, ezek a pszichikus jellemvizítők, amelyek kevés eszményi sok oldalról megvilágított alakjára, a személyné egyénéhez való sokszor kapcsolódásra, a világnak néhány jellemzősében való tükröztetésére épülnek. Hogy van a realista, van a naturalista dráma változatok között nem hivatkoztunk rájuk, annak az az oka, hogy egyikhez sem tartoznak, vagy hogy a kettő - és még más, keletkezők koránál előbbre mutató, szociális elemek - szintézisének kell tartanunk őket. Az apa francia nyelvű első változatát Strindberg elküldte Zolának, aki, még 1887-ben, eléggé hideg udvariasággal reagált a darabra és ezébe sem jutott, hogy naturalistának tekintse. "Hogy ezinté legyek - írta levelében - egy kicsit zavarban az analízis megrövidítése. Tudja talán, hogy nem vagyok híve az absztrakciónak. Szeretném, ha a személyné rendelkeznek civil állapotuk teljes regiszterével, ha könyökükkel érintik őket, ha megismerülnek a mi auránkban. Az én levelezési kapitányának pedig még neve sincs; többi személyné, valamennyi csak-nem fogalmi, és egy sem kelti bennem az élet teljes benyomását, amit én megkívánok..."<sup>23</sup>

Zola pontosan ezt kérte azonban Strindberg darabján, ami azt elvilegizotta a naturalizmustól: az analízist, a miliőt, a realizálást az alakbenutatóban. Strindberg a lényegre szorított, a naturalista dráma részletekbe merült, azáltal lefokozta a jellemzést. A realista jellem kiemelt helyet kap és hordozza a csatlakozást. A naturalista dráma azonban vagy nem tud egy-egy alaknak kiemelkedő helyet biztosítani, mert annyi energiát fordít a környezetre, az atmoszférára, annyi mellékalakot vonultat fel, vagy - mivel csak egyetlen élet-darab, nincs módjában alakjait sok oldalról megvilágítani, csakfelo helyzetben bemutatni. Kiemelkedő alak még Hauptmann Takácsok-jában sincs, csakoldalu alakjellemezésre itt sem kerülhet sor, hiszen annyi a szereplő, és a legtöbbnek oly rövid a szerepe. A Salicke-család tagjai csak egy-egy változatlan tulajdonságot hordoznak: alkoholisták apa, szenvedő anya, jószágos és önfeláldozó nagylány, halálosan beteg kislány. Egyesik jellemek, mint Holz és Schlaf novellájának lecsúszott ripacsosindéz hőse: Papa Hamlet, aki ezintén csak egyetlen szituációban lép előnk. A beteg Calze szöveg egyetlen



kiemelt jellemzője a rossz lelkiismeret, mostohahugád a gyűlölködés. A naturalista drámában a jellemek megvilágításukat egyetlen szögből kapják, így kell értenünk "lefokozottságukat".

Ha a naturalista dráma /NAD/ strukturáját Ibsen realista drámáihoz és a XIX. század realista epikájához viszonyítva megkíséröljük felvázolni, a következő eredményhez jutunk:

a/ A struktúra középpontjában itt is a dráma minetikus, azaz valóságutánszó jellege /MIN/ áll, ezt az a jellege a realista epikához és drámához képest felfokozott /MIN<sup>2</sup>/.

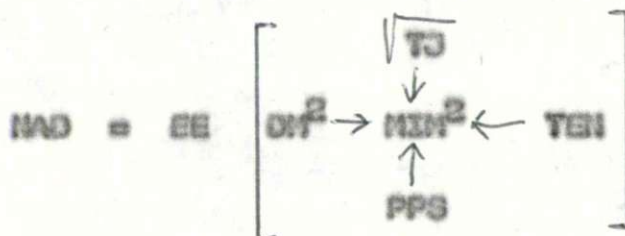
b/ A naturalista dráma a realistához képest "lefokozott" jellemeket ábrázol a tipizálás alacsonyabb fokán /VTJ/, viszont a miliő nyári ol fontoságban azt, amit a jellentípusok olvasztottak /M<sup>2</sup>/. Ennek következtében nincs egyenúly a jellemek és a miliő között: a miliő a jellemek fölé rendelt, determinálja azokat /DM<sup>2</sup>/.

c/ A morális vagy társadalmi tendencia /TEN/ a naturalista módszerű drámában is megmarad: legalább annyi, hogy olénk tája a puszte valót, hogy részvétre indítsen ott.

d/ A naturalista drámában az emberábrázolás mértéke a pszichológia /PPS/, még akkor is, ha az ábrázolt alak nem kifejezetten patológiás. Környezete, örököse, szociális helyzete és ezek kapcsolja ilyen elemekkel.

e/ A naturalista dráma alapvető strukturája ugyancsak a regényre épül, tehát epikus /E/; mivel extenzív ábrázolásmódja mintegy felsorakoztatja a történet mozzanatait és a részleteket; a struktúrolenót, ha nem is vállalja esztentatív módon, ol sem rejtheti egészen. Nevezzük epikusitást extenzívnek /EE/.

A naturalista dráma /NAD/ struktúráját tehát a következőképpen lehetne felírni:





#### IV. Brecht és a naturalizmus

Brecht kapcsolódása a naturalizmusához sokkal bensősegeesebb és mélyebb, mint első látásra gondolni lehetne. E kapcsolat talán ezért nem szembevetendő, mert művei túlnyomó többségében Brecht a naturalizmus valódiságotánszó, mimetikus módszere helyett a valódiságábrázolás jellegzetesen áttételes módszereivel, absztrakcióval, allegóriákkal, játékos szatírakkal, parabolákkal élt. Ámde vannak a naturalizmusához közelálló művei is. Valahány naturalista költő megirigyelhetné, hogy csak egy példára hivatkozzunk, fiatalkori versei közül a gyermekgyilkos Marie Ferrar balladáját, amely egy rendőrségi kihallgatás jegyzőkönyvét utánzó stílusában szemvetlen tárgyilagossággal részletezi a szörnyűségek leányanya szülésének körülményeit. A téma Gerhart Hauptmann Rosa Berndtjének témája volt, s a darab egy augsburgi előadásáról Brecht 1926-ban, a ballada keletkezése táján írt színikritikát.

Nem hiányoznak a naturalizmus jellegzetességeit felhasználó vagy a naturalizmusához közelálló művek Brecht drámáiról munkásságából sem. A Rottenburg és inná a Harmadik Birodalomban az első jelenetét megdénak vallhatná akár melyik naturalista szerző: valamennyi a facieze német állam életének egy-egy "zugát", "darabját", "rongyát" teríti a néző elé. A Ferrar eszény fonyvera sem útna el lényegesen egy elkötelezett naturalista drámáról többi művétől. A Kurázai mama bővelkedik életképeszerű naturalista részletekben. A Galilei élete sem csupán ebben emlékeztet a naturalista drámákra, hogy a közvetlen valódiságábrázolás módszerét alkalmazza, hanem emlékeztet rájuk egymásból nem drámai szűkezőgésűséggel következő, epizódoszerű jeleneteivel, lezán epikus struktúrájával, emlékeztet szerzetlen, pusztán atmoszféra-teremtő részleteivel, mint például a félnozstelen Galilei kezdése az első képben, emlékeztet továbbá egyes karakterizáló olonoival, amely nem tartoznak Galilei történelmi alakjának lényegéhez, csak eszborilag hozzák közelobb a nézőhöz, mint például a felánkozága.

A felsorolt mozzanatok - mozzanatok; azaz nem teozik naturalistává egyik említett darabot sem; a bennük megfigyelt naturalista mozzanatok funkciója nem naturalista, nem merül ki az "egy darab élet" ábrázolásában. Marie Ferrar balladáját talán elutcai énekes adja elő és minden versozaka végén hozzáfűzi a mo-



rált, az irgalomra és együttérzésre felkészítő refrént, ami a naturalista közvetlenséget máris bizonyos távlatba helyezi. A Harmadik Birodalomról készült naturalista pillanatsfelvételeket egy ismétlődő allegorikus kép köti össze, egy dühöngő páncélos-tó holtágyán katonákkal, ami a figyelmet mindentálcson az emberi mindenivelő felé fordítja, és így az életutánczó képek nem egyszerűen az életet utánozzák, hanem az emberi mindenivelő illuzió-rációi. A Garrar asszony, amely egyébként J.M. Synge szövegátolóját egyfelvonásosának, A tenger lovagának időszorúított változata, kétségtelenül a legközelebb marad a naturalizmushoz Brecht minden drámai műve közül, arisztotelészi dramaturgiával készült, és az egy naturaliztikusan állóképesszerű. Garrar asszony szabad döntés alapján azokat fogadalmával és szolgálattalja ki a foggyvereket, multja nem válik "végzetévé", passzív ellenállásból forradalmassító aktivitásba lép át. A Kurázsi nana genro-kép-szerű naturalista részlete az egész darab szimbolikus erojú történelmi eseménybe ágyazódhat bele. Galilei megakadása az első képben legalább annyira underatatozott, mint mennyire fölételeget részlet lehető, ha nem onyhátón a csillagmozgások megvárátának napjeinkben már gyermektagnak tűnő didaktikáját; Galilei fölételegete pedig egész lényének anti-naturalistikus, a szellem és a test örökösét egyaránt kedvelő alaptörvényszót jelzi, a Brecht maga mondja, hogy ezzel is motiválni akarta a tudós bukását, hogy miért nem vállalta tudós élete oájdórt és értelmét, az igazságért a megkínzóttatás fájdalmait.

Ahány érv a naturalizmussal mellett, ugyanannyi ellene: és Brecht kapcsolata a naturalizmussal ugyanígy ambigua. Mindazonáltal a naturalizmus életművének is, gondolkodásának is integráns eleme.

### Brecht véleménye a naturalizmusról

Hogy Brecht műveiben jelen vannak a naturalizmus elemei, nem merő véletlenség, hanem a naturalizmus utóéletéből és XX. századi recepciójából következik. Brecht a naturalizmusról számos alkalommal, olykor elítélően, többnyire elismeréssel nyilatkozott. Legfőképpen pedig tisztában volt ezzel, mivel tartozik epikus színház a naturalista kezdemenyességek. Erről, mint már említettük, 1928-ban a kölni rádióban beszélt:



"Igen, az epikus drámának ez az elmélete csakugyan túlönk való... De az előállítására irányuló kísérletek már sokkal korábbiak. Mikor kezdődtek? Abban az időben kezdődtek el, amikor a tudomány a múlt században nagy lendületet vett. A naturalizmus kezdetei voltak az epikus dráma kezdetei Európában. Más kultúrakörök, Kína és India már kétezer évvel korábban megkényszerítettek ezt a fejlettebb formát. A naturalista dráma a Zola és Dostojevszkijek polgári regényéből állt elő, amely viszont a maga részéről a tudomány behatolásáról tanuszkodott a művészet területére. A naturalisták /Ibsen, Hauptmann/ az új regények új anyagát kívánták színpadra vinni és nem találtak ehhez más formát, mint éppen a regényekét. De mivel azonnal a szemükre vetették, hogy drámaiatlanok, a formával együtt elajtották az anyagot is és az előrehatolás megakadt, a látszólag új anyagterületek felé való előrehatolás, amely valójában az epikus forma felé való előrehatolás volt."<sup>1</sup>

Ez világos beszéd, félreérthetetlen állásfoglalás. A XX. századi epikus dráma, Brecht epikus drámájának a naturalista dráma az őse. A doktrinér naturalizmus a dráma történetében nem tartotta magát ugyan ekká, de lehetővé tette a kísérleti epikus drámai forma megteremtését és ezen belül a "megtartózkodásokra", gesztusokra építő dialektikus dramaturgia kidolgozását, amelyet Brecht egy helyütt "naturalista dialektikus drámaírásnak" nevezett.<sup>2</sup> Ez is pozitív, kedvező értékelés.

Ha azonban erre vállalkoznánk, hogy felsoroljuk Brechtnek a naturalizmussal való viszonyát, bizonytalanosságot kellene tapasztalnunk a 20-as, 30-as évek fordulójától kezdve a naturalizmus értékelésében. Alkalmunk lenne látni, hogy Brecht bírálni kezdte és olykor élesen bírálta a naturalista módszert és a stílus eszközeit és megkülönböztette az ő idejére már kiürült és koraszűtlenné vált naturalista stílusjelenségeket "a nagy korozak naturalizmusától".<sup>3</sup> A naturalizmus tehát Brecht szemléletében nemcsak módszer és stílus, hanem történeti jelenség is volt, amely "nagy korozakra" hivatkozhatott. Jelentőségét bizonyítja, hogy utok indultak ki belőle a XX. század realizmusának változatai felé, még ha ezek közül az egyik, az áttételes, rajtette is a naturalizmussal való összefüggését.

A színpad és a naturalizmus viszonya - természetesen -



Brecht érdeklődésének honlokterében állott. Azt tartotta, hogy a naturalizmus színpada csak a nézőt inaktíváló, passzívra tevő "illúziószínpad" lehetett, amely olvasott a részletekben;<sup>4</sup> ugyanakkor azonban "rendkívül finom pszichológiai 'zugocskák' meg lehatárolt részletfolyamatok minuciózus ábrázolását" volt képes létrehozni.<sup>5</sup> /Zug, németül Winkel, Zola fogalma: coin de la nature!/. A naturalizmus művészi céljairól - marxista tanulmányainak hatása alatt - már a 20-as 30-as évek fordulójától kezdve látta, hogy a polgári érdekek korotán belül maradnak, s hogy a naturalizmus vagy az expresszionizmus által meghirdetett irodalmi forradalmat meg kell különböztetni a forradalom irodalmától, amelynek a társadalmi-politikai forradalom az előfeltétele. A naturalizmus irodalmi és művészeti forradalom volt,<sup>6</sup> de valódi forradalmasító hatást nem érhetett el, mert a színház /és általában a művészet/ forradalmasítása a polgári társadalmon alól tulajdonképpen nem lehetséges. Mégis a polgári társadalmon belül is a naturalizmust időben követő minden olyan színházi törekvés, amely hűségeseen akarja bemutatni a valóságot, őriz valamit a naturalizmus örökségéből: azaz a tartalmából, módszeréből, stílusából vagy közülük valamelyikből.

A naturalizmus örökségét Brecht felfedezte az expresszionista és a posztexpresszionista politikai színházban. Következésképpen Erwin Piscator színházát, ahol mint forradalmi művész olyan sokat tanult, "a polgári-naturalista színház végső formájának" nevezte.<sup>7</sup> Ebből is látható, hogy a naturalizmust nem csupán a "fényképezés" lélektelen eljárásának, hanem a valóságábrázolás egy hatócas módszerének tekintette. Piscator felhasználta a modern színpad és filatechnika minden eszközét, hogy minél hatócosabban tükrözze a valóságot, és eljárásait Brecht részben átvette tőle, részben vele együtt dolgozta ki. Pusztán stíluscsz-közök révén Piscator /és vele Brecht/ még nem jutott lényegesen tovább a naturalizmusnál, legalábbis esztétikai módszer szempontjából nem. Ábrázolásaik nem voltak "üres" vizuális tükrözések, mint a "lapos" naturalizmuséi, ami azt megakadályozta abban, hogy színpadával "beavatkozzék a kulturális és politikai életbe".<sup>8</sup> De Piscator módszere olyan sem volt, hogy alkalmas lett volna a nézők "aktivizálására" és ezzel "a világ változtatására", mint amilyet Brecht éppen a Piscatornál szerzett tapasztalatok alapján igyekezett kidolgozni. Piscator színpadi újításai: a vetített



millió, a szuggesztív látnivaló, a futószalagon mozgatott alakok, a cselekmény feltörése apró jelenetekre stb. nem voltak valóban lényegbevágó újítások, mert nem jutottak túl a stílus rétegén. A naturalista és a Piscator-féle színpad stílusa nagyon erősen különbözött, módszerük azonban érintkezett. Érintkezés módszereük lényege a "bemutatás" volt, a valószínű "prezentálás" mint színpadi "alapállás". A módszer a "mortalen igazság" prezentálására készült, politikai eszenvédéllyel hajtott művészetnek jött létre, felhasználta a groteszkot, a rítust, a risztót. Piscatornál a költői, a "szép" nem kapott szerepet, a való, az "igaz" dominált a művészetét mozgató célok között. Nemcsak módszerekben, hanem eszmái tartalmában is érintkezett a naturalizmussal, a ez kifejeződésre jutott - többek között - prózai stílusában.

Brecht nagyon sokkal tartozott Piscatornak, stílusújításait szinte kivétel nélkül kipróbálta ő is. De egy lényeges ponton korrigálta Piscator /a vele a naturalista színházat/: a prózai-  
ság terén. A naturalizmus /és Piscator/ színpadának prózai-  
ságát kívánta Brecht megszüntetni azzal, hogy költészetet iktatott da-  
rabjaiba, visszaállította a zene jogát a színpadon - és így to-  
vább.<sup>9</sup> A naturalizmus "próza" színpada helyett Brecht "költői"  
színpadot teremtett: így pl. a Koldusoperával a könnyedség, a ke-  
csesség, a játékoság színpadát. De még ez az élvezetes újítás  
sem torjott túl a stílus rétegén.

A naturalizmus igazi korrakcióját - és Piscatorét is -  
Brecht a módszer körébe tartozó újításaival hajtotta végre. Ezeket ismeri mindenki a legjobban, ezekről foglalkozott legtöbbet minden addigi Brecht-irodalom. A "következőtében" epikus dráma  
és színház elvei, a színpadi "kisérlet", a "non-arisztotelészi"  
dramaturgia, a V-effektus, azaz a művészi elidegenítés módsze-  
re, a "gesztikus" színház, az áttételes realizmus, a parabolák-  
ban való ábrázolás: körülbelül ezek a legfontosabb módszerek új-  
ításai. Ezek révén tért le Brecht színháza - ami a lényegét illeti -  
teljes mértékben a naturalizmus átvételéről, ezek révén vált fej-  
lődéstörténetileg mintegy annak ellentétévé. A naturalizmus szí-  
nei rétegével azonban, bizonyos pontokon, mindvégig érintkezett  
az ő színháza is. E pontok közül a tudományosság a legfontosabb,



## Brecht és Zola

Brecht esztétikai "rendezőjét" nehéz lenne rekonstruálni. Nem volt rendszere, csak nézetei voltak és változtak ezek is. Költő volt, sobosan változó korban élt, arra élénken reagált és változtatta a művészetre vonatkozó nézeteit a kor követelményei és saját belső fejlődése szerint.

Esztétikai gondolatvilágának egyik fókuszát azonban ifjúkorától kezdve a művészet és a tudomány kapcsolata foglalta el. Életemvőnek sarkalatos kérdéseit így kellene megfogalmaznunk: hol a helye és mi a feladata a művészetnek korunkban, a tudomány korában, amelyben élünk, a "tudományos korozakban", ahogyan ő szívesen nevezte.

A "tudományos korozak" /age scientifique/ Zola esztétikai gondolkodásának is központi fogalma volt, a természettudományos modellt követő naturalizmus rendeltetése pedig az, hogy már tudjuk, hogy a tudomány korozaka számára teremtse irodalmat és művészetet.

A "kísérleti" regény a tudomány korozakának regénye. "...a kísérleti regény a század tudományos fejlődésének egyik következménye: ... egy szóval, a mi tudományos korozakunk irodalma, mint ahogy a klasszikus és a romantikus irodalom megfűlött a eklektika és a teológia korának."<sup>10</sup> Így írt Zola, mint tudjuk, híres program-cselezőjében, a fél évszázaddal később Brecht a "tudományos korozak" /wissenschaftliches Zeitalter, Zeitalter der Wissenschaft/ "kísérleti" drámájának megteremtésén fáradozott. A 20-es években megindította Vercuho, azaz "Kísérletek" címen színházi újításának elődötét és gyakorlati példát tartalmazó füzetcsorozatot, színházát pedig logikázesebben "kísérleti színháznak" /experimentelles Theater/ nevezte, és a modern művészetet jellemző kísérletesorozat egyik fázisának tekintette. "Kísérletező korozakában van legalább két emberöltő óta a komoly európai színház - írta 1939-ben. - A különböző kísérletek nem hoztak még oddig egyértelmű, világosan áttekinthető eredményeket, de a korozaknak szemiképp sincsen még vége". A "kísérletezők" sorába tartoznak Antoine, Brahm, Sztanyiszlavszkij, Gordon Craig, Reinhardt, Jessner, Meyerhold, Vahangov, Piscator mint rendezők, a drámaírók közül pedig Ibsen, Tolstoj, Strindberg, Gorkij, Csuhov, Hauptmann, Shaw, Kaysar, O'Neill és mások. A Brecht-színház ennek



a sornak a végén áll, de éppugy csak átmenet, mint a többi. "Az az út, amelyiken mi jártunk. A kérdéseket folytatni kell". Mert megoldásra vár a kérdés, hogyan lehet ezért a modern ember olyan művészetre, amely alkalmas eszköz lesz a kezében a világ "lelkhatóvá", emberivé formálására. A kérdés az: "Századunk szabadság nélkül élő és tudatlan, szabadságra és tudásra évezredes embere, ennek a rettenetes és nagy évezrednek meggyötört és hősi, megoldozott és találatkény, változtatható és világot változtató embere hogyan juthat hozzá a maga színházához, amely segítségével van hatalma keríteni önmagát és a világot".<sup>11</sup>

Világos, hogy a Brecht értelmében vett modern színháznak, akárcsak Zola naturalista programjának, a tudomány, pontosan a társadalom- és természettudomány a modellje. Ahogy a tudomány átalakítja a természetet, alakítja, építi, formálja a társadalmat és az embert, úgy kell a művészetnek is vállalnia ezeket a feladatokat és megkeresnie azokat a módszereket, amelyeknek segítségével vállalhatja. Zolának is voltak hasonló gondolatai. "Mivel tudósaink visszatértek a jelenségek egyszerű tanulmányozásához, a világ egészét analizálódhoz, nekünk, az emberi tények megfigyelőinek sem lehet más dolgunk, mint hogy párhuzamos munkát végezzünk velük, mint hogy megismerjük az ember egészét analizálódhoz. Ismerjük meg tehát mindenképp a reális embert, hordjunk össze minél több emberi dokumentumot; ezután, ha bőlcsök a törvényhozók, majd összevesszük".<sup>12</sup> Hatalmunkba keríteni önmagunkat és a világot - mondta Brecht; Zola pedig hatvan évvel korábban A kísérleti regényben: "Megmutatjuk a hacsak és az értelmes jelenségek mechanizmusát, feltárjuk az emberi és a társadalmi jelenségek determinizmusát, hogy egy napon uralkodhassunk felettük és irányíthassuk őket. Egyezéssel együtt dolgozunk a századdal a természet leigazolásának és az emberi erő megfizetősítésének nagy művén".<sup>13</sup> 1929-ben, egy töredékes dialógusban írta Brecht: "Hogyan játsszunk tehát? - A tudományos korozak közönsége számára. - Tehát hogyan? - Megmutatva tudósukat. - Miféle tudást? - Az emberi kapcsolatok, az emberi magatartások, az emberi erők ismeretét".<sup>14</sup>

Felcsalogos volna folytatni az idézetek szembesítését. A naturalizmus zolai elméletének és Brecht nézeteinek egyéb párhuzamosaira is utalhatnánk /pl. a jelenségek "hogyan"-jának megfigyelésére Zolánál - a "miért" kutatása helyett -, az emberi magatartás módok megfigyelésére - de nem magyarázására - a fiatal



Brecht drámáiban, amelyekben a behaviorista pszichológiát alkalmazta és így tovább/. De ha megtennők, sem jutnánk tovább a meg-  
egyezősek alapjának feltérképezésben. A tudomány mint a művészet mo-  
dellje: minden további ebből az alaphoz következik; a művészet  
a tudomány koránaknak szolgálatában: ez a cél szabja meg, milyen-  
nek kell lennie.

Törvényszerűen korántsem lehetne egyszerűen azt állítani,  
hogy Brecht Zolától vette át művészeti nézeteinek a gyakorlatos  
pontjait. A "tudomány korának" gondolatával Saint Simontól kezd-  
ve Comte-on és Zolán keresztül másoknál is találkozunk, a megfi-  
gyelést mint művészeti módszert tudatosan alkalmazta Flaubert vagy  
Maupassant, a "kisérlet" mint művészeti fogalom végigköveti a mo-  
dernoág történetét /és bár lehet, hogy az éppen Zola örökösöként/.  
De tagadhatatlan, hogy Brechtet egész pályáján végigkíséri az "a  
hallatlan nehézség, hogy a színházat a tudomány színvonalára emel-  
je",<sup>15</sup> és hogy még a marxizmussal való megismerkedésének is az volt  
az indítéka, hogy "kulcsot" szerezzen a társadalom, a történelem  
és az emberi együttélés törvényszerűségeinek megértéséhez.<sup>16</sup> A  
marxizmus segítségével elkezdett fölül Brecht a naturalizmus me-  
chanikus materializmusán, amelyet elítélt: "A naturalizmus egy e-  
ránylik a realizmushoz, mint a szofisztika a dialektikához, vagy  
helyesebben: mint a vulgáris mechanikus materializmus a dialekti-  
kushoz".<sup>17</sup> A naturalizmust ihlető mechanikus materialista alapon  
álló elavult természettudomány helyett a modern, szocialista és  
realista művészet a legmodernebb tudományt választja modellül,  
amelyeknek igazsága fölül fogja múlni a naturalizmusét: "A tár-  
sadalmai élet magas szintű ábrázolása, beleértve az úgynevezett  
naturalizmusét is, a tudományosan igaz ábrázolás iránti vágy  
kiáltását csalták ki belőle /ti. a színházból/, és a ezen vagy a  
lőlel szellemetlen anyagságoznak izléstelen kulinerizmusa fölőb-  
reztette benne az egyszerűség szép logikája iránti vágyat". Brecht  
itt, a Kis organon előszavában a tudományos gondolkodás eleganciá-  
jára, a tudományok igazságában rejlő szépségre céloz, majd így  
folytatja néhány sorral alább: "... de már az igaz tudományok  
esztétikáját is meg lehetne írni. Már Galilei is beszélt bizonyos  
képletok eleganciájáról és a kísérletek szellemességéről. Einstein  
a széppárzéknek megismerési funkciót tulajdonít, és R. Oppenheimer,  
az atomfizikus, azt a tudományos megatartást dicshéri, amelynek



'megvan a maga szépsége, de amely illőnek látszik az ember földön betöltött helyéhez'.<sup>18</sup>

A naturalizmussal közös tudományos modell magával hozza, hogy Brecht esztétikai gondolatvilágában az igazság sokáig előkelőbb helyet foglalt el a "szépségnél", az esztétikumnál, a művészet sajátos eleménél, - azaz Brecht gondolkodása a naturalizmus eszméi rétegével ebben a sajátosságban is meggyezett. De nem a naturalizmus "prémiséget" hirdetve és ezzel okoskodik a horrigálni, csak a Kép programban jelentette ki, hogy végleg "letelapúl" az esztétikum hirdetésében és a színházat nem "törvényozásnak" és nem "morális intézménynak" tekinti, hanem a szórakozás helyének, ahol tanulni és esztétikai élvezetet szerezni egyenértékű lehet. Művészetének módszeres elvei: a megfigyelés, a kísérlet, az emberi magatartások dokumentálása, a V-effektus, a non-erizototálódási dramaturgia stb. Valamennyi az igazság megismerésére irányult és esztétikában az igazság fogalmának ugyanakkora szerep jutott, mint a valóságának.

Az igazságfogalom központi szerepét Brecht esztétikájában nem szükséges és a vonatkozó helyek nagy száma miatt nem is lehet röviden illusztrálni. Minden illusztrációnál lényegesebb azonban annak a ténynek a megállapítása, hogy Brecht esztétikai nézetében az igazság a valóságot mintegy "helyettesítette", pontosabban Brecht a realizmus lényegét a műnek abban a tartalmi vonatkozásban jelezte meg, hogy az igazságot kell tartalmaznia. Realistának azt az író-t, azt a művészt tekintette, aki igazat írt, aki az igazságot ábrázolta. "Írjátok az igazságot! Legyetek realisták!"<sup>19</sup> - ez a felhívás jellemző művészetfelfogására, illetve az egyszerű felfogását a realizmusról. E szerint az, hogy mi a realizmus, csak tartalmilag dönthető el: realista az, aki igazat ír. Hogy milyen módszerrel fejezi ki a művész az igazságot, ehhez képest másodlagos jelentőségű. Így kell értelmezni a realista író mód "szépségét és sokféleségét". "Az irodalmi formák fölől a valóságot kell megkérdezni, nem az esztétikát, még csak nem is a realizmus esztétikáját. Az igazságot sokféle módon lehet elhallgatni és sokféle módon kimondani. Esztétikánkat, mint erkölcsünket is, harcunk szükségletéhez szabjuk".<sup>20</sup>

Ezzel Brecht realizmus-konceptiójának olyan pontjához jutottunk, amely kiválasztja a naturalizmussal való kapcsolatán és



külön vizsgálatot igényel. Egy fontos aspektusra később még visszatérünk.

Arra viszont itt kell rámutatnunk, hogy a "retorikát", azaz a stílust, amelynek segítségével a tudományos naturalista tartalom a kísérleti regényben kifejezésre jut, Zola is viszonylag másodlagosnak tartotta. Erdemes időnként idővágó mondatokat, amelyeken indulkunk ki, hogy az irodalmat a forma specializálja. Azaz: "Az író zenéje nem csupán az érzelemben, az a priori érzékben nyilvánul meg, hanem jelen van a formában, a stílusban is". A módszer és a stílus azonban nem függ össze egyértelműen. "...a módszer kérdése és a retorika kérdése különbözik". A naturalizmus pedig, ismétlem, egybeesve a kísérleti módszerben, az irodalomra alkalmazott megfigyelésben és kísérletben áll. A retorikának egyelőre nemmi koronávalója itt. Állapítsuk meg a módszert, amely köztük kell legyen, ezután fogadjunk el az irodalomban minden retorikát, amely előáll; tekintett ezeket az író irodalmi temperamentuma kifejezésének".<sup>21</sup>

Az eszméi tartalom és az azt kifejező módszer primátusa a formához, stílushoz, "retorikához" képest mint esztétikai alap-olv Zola és Brecht nézeteit, is, ugyancsak összehasonlítja; ezzel a lényeges eltéréssel, hogy a polgári olvasóknak a stílusban az író egyéni temperamentumának kifejeződését látja, a szocialista művész pedig a társadalmi-politikai célra függesszi a tekintetet és ezért késő elfogadni minden kifejezési formát és stílust, amely ehhez közelebb vezet. Friedrich Wolffal vitatkozva 1949-ben mondotta Brecht: "Tökéletesen igazat mondunk abban, hogy az a kérdés, milyen művészi eszközöket választunk, csak annak a kérdésnek lehet, hogyan aktivizáljuk társadalmilag a közönségünket, az emberek. Minden elképzelhető művészi eszközt, amely ehhez hozzásegít, akár új, akár régi, ki kell próbálnunk a célból."<sup>22</sup>

### Gondolatok a Brecht-kritikára

Mindazok alapján kimondhatjuk, hogy Zola és Brecht, a naturalizmus elmélete és Brecht "irodalomelmélete" között feltűnően sok az érintkezés, az átfedés.

Zola teoretikus írásaira Brecht sokszor hivatkozott ugyan, de hogy vagy közvetve, vagy közvetlenül megismerkedett gondolataival, arról művegeinket olvasva és nézeteink mérlegelése fol-



jelen meggyőz. Egy 1940-ben kelt, realizmusfelfogása szempontjából döntő fontosságú értékezésében "eljátsszik" Zola ismert mondatával az irodalmi műről, amely az (let egy ~~szűk~~ valamilyen temperamentumon keresztül" szemléli /"ein Winkel, gesehen durch ein Temperament"; "un coin de la nature vu à travers un temperament"/, megállapítva, hogy az ilyen nézőszög a regionális, introspektiv, egyéni pszichológiára, az író önmegfigyeléséből szerzett tapasztalatokra épít, e ezért hovatovább torzító ábrázolás lesz, "egy szűkből szemlélt temperamentum" /ein Temperament, gesehen durch einen Winkel/ torzító rajz.<sup>23</sup>

Hogy diákkorában Brecht olvasmányai között Zola is szerepelt, erről Hans Otto Münsterer beszél: "Visszaemlékezése, hogy küzdött kitartóan, de végülis eredményesen a Hans meggyőződéséről" - e az ifjúkori Zola-olvasmányok visszahangoznak a Szépüztettek beszélgatócseinek egy "automatikus irásoddal" odavetett passzusában: "Zola. Halacsógok. Casanova a Bayreuth-rigzok kedvőért ..." <sup>24</sup> Bőhát ez csak néhány adalék, a teoretikus örítkezések a döntők és meggyőzők már az eddigiekben is.

1961-ben megjelent könyvesekájéban a neves Brecht-kutató, Reinhold Grimm ennek ellenére meg sem emliti Zolát Brecht világ-irodalmi kapcsolatai között, e csak a közben nácek által folytatott kutatások hatására korrigálja ezt a hiányt 1966-ban, amikor viszont megjelöli Brecht Zolára vonatkozó ismereteinek valószínű forrását is, legalábbis az egyik legfontosabbat Friedrich Spielhagen egy 1892-ben megjelent könyvében, amely Brecht könyvtárában megvolt. Arra is utal, ami természetesen, hogy a naturalizmus eladótét Brechthez az igen aktív német naturalisták közvetíthették.<sup>25</sup> A Brechthez személyesen közlőálló Werner Hecht közli a kölni rádió-beszélgetés általunk is idézett mondatát, tudniillik, hogy a naturalista epikus dráma Zola és Dosztojevszkij regényeiből keletkezett a századéki tudomány nagy fellendülésének és a művészet területére való behatolásának körében, de furcsa következtetést von le belőle. Szerinte ugyanis Brecht az epikus formát "külföldi regényeknek: a német naturalizmusra tett hatásából eredeztette".<sup>26</sup> Hecht ezzel az állítással kicsé leszűkítette a problémát és egyúttal Brecht világirodalmi látókörét, amely messze túlterjedt a pusztán a német naturalizmus kínálta tanulságokon és az "epizálódás" általános drámatörténeti folyamatának felismeréséig jutott. Hecht feltételezése másképp viszont - indirekt módon - céfolta



azt az anekdotikus hagyományt, amely szerint Brecht az ötvenes években egy hozzáforduló doktorjelöltnek, aki az írást érdeklődött nála, milyen kapcsolatban volt a naturalizmussal, a szimbolizmussal, az expresszionizmussal stb. mindögyre azt felelte volna: "Augsburgban akkor ilyesmi nem volt." Brechtet nyilván ingerelte a kérdés, mert az igazság az, hogy ha Augsburgban nem is, Münchenben viszont volt naturalizmus, München volt a német naturalizmus egyik centruma, - Augsburg "szellemi torát" pedig H.O. Münsterer<sup>27</sup> abban a "gyoróvonati kocsi" jelöltte meg, amelyik Augsburgból a közeli Münchenbe vitt. Ennek a gyoróvonatnak Brecht gyakori utasa volt.

Zola és Brecht irodalomelméleti nézeteinek feltűnő rokonságára a dán Holger Hultberg mutatott rá először.<sup>28</sup> Meglátta a tudományosság mint cél közösségét, a módszer elődilegességének elvét a stílushoz képest, a művészet igazságértékének mindenek fölé való helyezését, az irodalom társadalmi hatásához fűzött várakozás analógiáját. Nem látta meg a leglényegesebbet, azt tudniillik, hogy Brecht - a naturalizmussal való bensőséges kapcsolatai ellenére - sem volt valami alkésett naturalista, hanem megőrzött és őrizte meg annak a fontos történeti funkcióval rendelkező irányzatnak az eredményeit századunk és a maga modern, szocialista és realista művészete számára. Így Hultbergnek az a tétele, hogy Brecht "pusztán a formát tekintve tanult több modernistától, célja azonban mindenkor a naturalista cél maradt", semmiképpen sem tartható. Számos más polgári esztétikus módjára Hultberg nem tud világos különbséget tenni naturalizmus és realizmus között, és Brechtet ezért tartja "naturalistának", mert megőrizte és továbbfejlesztette a Zola naturalista elméletében bennrejlő realista elemeket: a művészet és a valóság közötti feltétlen kapcsolat igényét, a művészet valódiságtükröző funkcióját, a művészet és főként az irodalom igazságértékének követelményét. A valódiságtól ihletett és a valódiságra irányuló művészet elméletét, amelyet Brecht - különböző változatokban ugyan, de egész pályája folyamán - képviselt, Hultberg "anti-esztétikának" nézi, mert számára az esztétika nyilván csak a "szépség" tudománya. A Zolánál társadalmi-politikai céljai szempontjából sokkal fejlettebb és tudatosabb szocialista Brecht ezáltal lesz Hultberg-nél "naturalizmusban" és a művészet iránti ellenségeskedésében még







getlenőbbé mindenfajta előzménytől és úgy állította szembe egy-  
re inkább a naturalizmussal a realizmust, amelyet a maga módjára  
rénak tekintett.

### Naturalizmus és realizmus Brecht esztétikájában

A realizmus Brecht esztétikai esztétikájában a 30-as évek más-  
odik felében kapott előkelő helyet és különösen attól kezdve,  
hogy a nemeskvai német emigráció és vele együtt előszörban Lukács  
György szónokolta a realizmust Brecht művein, amelyek a Lukács  
által képviselt realizmus-koncepciónak nem feleltek meg.<sup>32</sup> Brecht  
akkoriban írta híres esszéit a realizmus sokféleségéről és az elő-  
lehetőségeiről, az igazság kimondásának nehézségeiről, a közér-  
tettség és a realizmus viszonyáról - és így tovább. Idősezerű volt  
a realizmus és a naturalizmus megkülönböztetése és esztétizálás  
is, ami a 40-es évek legelőjén megtörtént. 1940 körül, amikor  
Brecht a Galilei életén dolgozott, azon a drámáján, amelybe na-  
turalista elemeket is beengedett és tudatosan alkalmazta a XIX.  
századi realizmus valódiságbrázoló módszerét, a Sárgarézváros dia-  
lógozainak "Naturalizmus" címszó alatt összeállított töredékeiben  
már megfigyelhető a esztétizálás megtörténte. Csak figyelmesen  
kell olvasnunk a eszövegeket.

Brecht sem a naturalizmus, sem a realizmus terminus techni-  
quus nem használja a szokásos és elfogadott jelentésben, de elő-  
határt von közöttük. Reinhold Grimm figyelmét sajnos elkorúlta a  
megkülönböztetés; nemrégon megjelent könyvében pedig Ungvári Ta-  
más sajnos elfogadja Grimm álláspontját, hogy tudniillik Brecht  
nem tett világosan különbséget realizmus és naturalizmus között.  
Ungvári úgy véli, hogy a kor gyakorlata összekeverte a realizmus  
és a naturalizmus fogalmait és ennek tulajdonítja, hogy Brecht "a  
naturalizmust mint a realizmus előfutárát értékelte", holott -  
igazítja helyre a dolgokat Ungvári a mi terminológiánk szerint -  
"a naturalizmus valójában már a realizmus felbonlási tüneteként  
jelentkezett".<sup>33</sup> Hogy voltaképpen miről van szó, azt először  
Werner Mittenzwei vette észre.<sup>34</sup> Dehogyan keverte össze Brecht a  
realizmus és a naturalizmus jelentését - a maga terminológiájá-  
ban - "a kor gyakorlata" szerint, ennél később, mert a marxista  
kritikában a két fogalom /mint láttuk/ már a századforduló táján



szétvált. Szállhogy nem volt hajlandó realizmusnak nevezni azt,  
amit ellenfelei nevezték és tekintettek realizmusnak. Olvasóink  
figyelmeseen a Sárgarézváros orröl áruzkodó helyeit!

"... az, amit realizmusnak nevezték, nem volt realizmus.  
Egyezően realiztikusnak jelentették ki azt, ami a realitásnak  
pontosán fotografikus visszaadása volt. E definíció szerint a na-  
turalizmus realiztikusabb volt, mint maga az ugynevezett rea-  
lizmus". Érted: amit kritikusai rajta, Brecht mint realizmust  
kértek számon, az nem volt realizmus, hanem naturalizmus! Erről  
szól a következő mondat: "Ha a kritikusokat realista műterművek-  
ről faggatják, mindig naturalista műveket neveznek meg. Ha fel-  
hívjuk erre a figyelmüket, akkor a drámaírók bizonyos önkényre  
utalnak, a "valóság" elrendezésére, a "visszaadás" torzításaira  
és így tovább." Kritikusai Balzac vagy Tolstoj műveit állították  
mintaképnek Brecht elő, aki viszont úgy látta, hogy a nagy mese-  
rok módszere egy pontban, a valóság "mácolásának" módszerében  
meggyezett a naturalistákkal és ezen az alapon őket is a "natu-  
ralizmus" kategóriájába sorolta, amely tehát Brecht szemléletében  
kitérült, kiszélesedett. Belefértek a XIX. század realista mese-  
rei is, akiknek módszeréről a Sárgarézváros az igazságnak megfe-  
lelően mondja el, "hogy pontos mácolásra a naturalizmus sokkal  
töröködött, hanem csak azt a látózatot keltette, mintha pontosan  
mácolna".

Ezek szerint a realizmus, ahogy Brecht elgondolta, nem "má-  
col", nem használja a "fotografálás" módszerét: ez a legfontosabb  
különbség közte és a fenti értelemben kiszélesített naturalizmus  
között. Ha ezt tudjuk, mindjárt érthetővé lesz a Sárgarézváros  
idézett helyének előbbi mondata is: "A realizmus kevésbé natura-  
liztikus, mint a naturalizmus, noha a naturalizmus nem számít  
kevésbé realiztikusnak a realizmusnál". Érted: Brecht módszere  
kevésbé naturalisztikus, mint Balzacé, noha Balzac a valóságábrá-  
zolás mértéke és megbízhatósága tekintetében nem marad el Brecht  
mögött!

A döntő különbség a naturalizmusnál "kevésbé naturalizti-  
kus" realizmus /Brecht/ és a realizmusnál "nem kevésbé realizti-  
kus" naturalizmus /Balzac/ között abban van, hogy a realizmus a  
valóságon való aktív változtatás igényével lép fel. "Ekkor azon-  
ban új elem került a dologba - olvasóink a Sárgarézváros idézett  
helyén -, tudniillik urrá lenni a realitáson. Ez felrobbantotta



a naturalizmust /a realitásnak pusztán fotografikus visszaadódását V.Gy.H./, amelynek kizárólagos alapján addig a realizmusról szó esett".<sup>35</sup>

Az újfajta realizmus tehát "felrobbantotta" azt a naturalizmust, amely a realitást előszerbén csak regisztrálta - és ebbe beleértődött a XIX. század kritikai realizmus is. Az újfajta realizmus, amelynek programja az volt, hogy urrá legyen a realitáson, szakított a naturalizmussal /és a kritikai realizmussal/ ismeretlen szemléletével: "mindent megérteni annyi, mint mindent megbecsülni".<sup>36</sup> A naturalizmus könnyeket ontatott az uralkodó polgársággal a kizsákmányoltak sorsa felett, amelyen azonban, hiszen környezetük determinálta őket, változtatni nem lehetett.<sup>37</sup> Még Hauptmann darabja, A tükörkép, "a realizmus a standard műve" is, mely abban volt realista, hogy az osztályharc alapjairól szemlélte a valóságot, "naturalista mű" volt, mert úgy ábrázolta az osztályharcot, hogy az: "polgári értelmében vett természet-jellegű" kapott. "Természetes volt, hogy a proletárok harcoltak, de természetes volt az is, hogy legyőzték őket".<sup>38</sup>

Ha Brecht a naturalizmusba a XIX. századi naturalizmust és kritikai realizmust egyaránt beleértette, a valóságban "urrá lenni" szándékozó realizmust lényegében a szocialista realizmus gal azonosította. Ezért következett nála időrendben a realizmus a naturalizmussal: a XIX. századra a XX. század! Mince ezen szemmel csodáltnivaló! Ugyanakkor tisztelte és őrizte a XIX. század által létrehozott értékeket. Felfedezettje, Erwin Strittmatter darabjának rendezése közben írta:

"Én sohasem voltam naturalista, sohasem szerettem a naturalizmust, de minden hiányossága ellenére a realizmus áttörésének látom a modern irodalomban és a modern színházon. Fatalisztikus realizmus az, tulburjénzik benne a fejlődéstörténetileg jelentéktelen, a kóp, amelyet a valóságról ad, nem használható, költői eleme kisebb része és így tovább és így tovább, - de mégis a valóság lesz általa láthatóvá, mégis mindenkor található benne valami át nem idealizált nyersanyag. Mindennek ellenére nagy korszaka tehát az irodalomnak és a színháznak is, úgyhogy csupán csak a szocialista realizmus mulhatja felől".<sup>39</sup>

A naturalizmusban /és a kritikai realizmusban, amelyet beleértett a naturalizmusba/ Brecht a realizmus alacsonyabb fokát találta meg, mint mályonra a XX. századnak szüksége volt. E



nagysobb fokú realizmust hasonlított össze a naturalizmussal Munkanaplója 1947. március 30-án írt feljegyzésében, amely azonban csak 1973-ban, a Munkanapló közzététele után vált hozzáférhetővé. A feljegyzést még kéziratból és nem egészen pontosan - először: Werner Mittenzweil totto közzé 1972-ben, és ő fűzött hozzá először magyarázatot is.<sup>40</sup>

A feljegyzés ezzel a megállapítással kezdődik, hogy a naturalizmus és a realizmus között "még mindig nem" világos a különbség. Brecht tehát - szokása szerint - két oszlopba szedett kategória-soron szemlélteti a különbségeket. Az egyszerűség kedvéért álljon itt a szembeállítás mondatokba oldva.

A naturalizmus "egy darab természetnek" tekint a társadalmat, a realizmus történetileg szemléli. A naturalizmus szemléli a társadalmat azelőtt, mint a család, az iskola, a katonai egység, "önmagukban való kis világok", míg a realizmus a "kis világokat" a nagy küzdelmek frontszakaszainak tekint. A naturalista milióval a realizmusban a rendező áll szembe, az "egyedek reakciójával" a társadalmi kauzalitás, a naturalista atmoszférával a társadalmi feszültségek, az együttérzéssel a kritika. Míg a naturalizmusban az események "önmagukért kell becsúszni", a realizmus érthetővé teszi őket; fűzök ehhez magyarázatul, hogy az objektív és adófélől a nyíltan tendenciós ábrázolás különbségéről van szó, és az utóbbi, Brecht szerint, a realizmus módszere. De milyen realizmus? Azé, amelyet Brecht tekintett annak és amelyet dialektikus és dialektikus módszerével maga is gyakorolt. A szembeállított kategóriák nemcsak két alkotómódszert szándékoznak leírni, hanem a vitát is rajtani a XIX. századi, a lukácsi, ezt az angolai realizmus-felfogással, mégpedig a realizmus XX. századi koncepciója, pontosabban Brecht realizmus-koncepciója felől. Olvassuk a kategóriákat annak tudatában tovább!

A naturalizmusban a részlet mint "vondó" szerepel - mint a milió vagy a jellel egy vondó, - a realizmus a részletet az egészhez állítja szembe és abból értelmezi. A naturalizmus "ajánlja" a társadalmi holodát, a realizmus tanítja azt. A naturalista "kópival" szembe a realizmus stilizál, a naturalizmus "dialektikus" a realizmus indialektikus /ezzel lopoloz és megmutatja a hétév rugókat/, a naturalizmus az embert és a világot "az egyén szemközéből" nézi, a realizmus a pokok álláspontját fejti ki. Utoljára



hagytuk a színházra vonatkozó speciális kategóriák szembeállítását. Ezek szerint a naturalizmus a nézőben "embertársat" keres és "a közönséghez mint egységhez" szól - a realizmus ezzel szemben az embertársat kívánja nézőnek /azaz kritikusnak, a színpadon bemutatottak bírálójának/ és felrebbantia a közönség egységét /mivel az egységesen "beleérző" közönség helyett mindenkit egyéni állásfoglalásra akar bírni/.

Ennyiből áll a kategóriák szembeállítása, amelyekhez igyekeztünk az ismert brechti gondolatrendszerből kiindulva a legfontosabb magyarázatokat hozzáfűzni. Meggyőződünk arról, hogy a realizmus kategórián a brechti /szocialista/ realizmus kategóriát kell érteni; de mit kell érteni a naturalizmuson? A felsorolás egy lapidáris mondattal zárul: "A naturalizmus realizmus-pótlék". A naturalista módszernek tehát csak addig van jogosultsága, míg a realista módszer át nem veszi a helyét! A naturalista módszer a XIX. századi - és a XIX. század hagyományait a XX. században továbbélő - irodalom módszere, míg a társadalmat történetileg, harcaiban, szociális feszültségeiben és okai összefüggéseiben szemlélő, a "többség", azaz a nép álláspontját képviselő, aktivizáló és nem egyszerűen másoló, hanem stilizáló realizmus a jövő irodalmi és művészeti irányzatai felé mutat. Brechtnek, amikor még észak-amerikai emigrációjában a gondolatait felvázolta, lényegében, az azóta eltelt három évtized tapasztalatából tudjuk, igaza volt. Abban viszont a saját önkénye és a reá erőszakolni akart módszerrel és stílussal való szembenállás vezetett, hogy a XIX. és XX. század minden mimetikussá módosított használatát egyszerűen naturalizmusnak tekintsen Balzacotól Zoláig, Cséhovig és Thomas Mannig. Tudjuk viszont, hogy a realizmus "okrátságságát és gazdagságát" Shelley egy romantikus versével bizonyította, amely nem másolja, hanem áttételesen allegorizálja a valóságot.

Werner Hittenzwei igen helyesen állapította meg, hogy Brecht nem tett különbséget naturalizmus és kritikai realizmus között. Csak azt nem vette észre vagy nem fűzte hozzá megállapításához, hogy Brecht a naturalizmus és a kritikai realizmus szét nem választásában, ha tetszik egybecsapásban is Zolát követte, aki, mint tudjuk, Balzacban és a kritikai realistákban látta a maga legközvetlenebb elődeit. Reinhold Grimm kitűnően ismeri és ismer-teti Zola és Brecht találkozásait az alkotómódszerre vonatkozó nézetekben - nem-igen térve ki a leglényegesebb eszméi találkozására, amelyet mi a tudományos korok számára alkalmas irodalom-



ban mint célban jelöltünk meg -, viszont nem vette észre vagy nem tudatta olvasójával, hogy Brecht mást értett naturalizmuson, mint ami a naturalizmusról az irodalomtudományi köztudatban és Reinhold Grimm tudatában él. Naturalizmus Brecht számára a XIX-XX. században alkalmazott minden olyan módszer, amelynek mímézia az alapja.

### A naturalizmus és Brecht színpada

Első pillanatra ez a kettő csakis ellentétnek látezik. A naturalizmus - és ezen belül is főként a "következetes" naturalizmus - funkciótlan élet-utánzása és ehhez képest Brecht minden mozzanatában funkcionált, célratoró, kecsessé és könnyeddé emelt játéktilusa egymásnak, úgy tűnik, szöges ellentétei. Brecht levonta a naturalizmusra következő modern színpad és színjátszás tanulságait, felhasználta a távol-keleti színház stilizált és artistikus hagyományait, úgyhogy a színpadi naturalizmustól, amelytől a prózai színház mindmáig nehezen tud elszakadni, csakugyan távol került. Világviszonylatban az a színpadtípus, amelyet a Berliner Ensemble-lal a maga nemében a tökéletességig kidolgozott, a mai világszínpadon a legnagyobb hatású ellenfele a fel-felöltő naturalista prózaiságnak.

A szakmai közvélemény ezért meglepetéssel, sőt bizonyos idegenkedéssel fogadta, amikor a Brecht-színház 1956. évi moszkvai bemutatkozása után egyes szovjet kritikusok /pl. A. Anyiksz, B. Sava, J. Golovascsenko, B. Singerman és mások/, vö. Kunst und Literatur 1957, Theater der Zeit 1957/ naturalizmust, naturalista részleteket, naturalista elemeket emlegettek az előadásokkal kapcsolatban.<sup>41</sup> Pedig teljesen igazuk volt. A Berliner Ensemble előadásainak vannak naturalista alkotóelemei /és ezeknek szerepe a Brecht halála után készült produkciókban csak növekedett/, de naturalista elemek mindenkor voltak a Brecht-színház epikus játékmódorának részleteiben - és ami ennél fontosabb: az "alapmodelljében". Az epikus színház "alapmodellje" ugyanis az ugynevezett Utcai jelenet /1938/, amelyet - ezuttal önmagában és egyéb "bizonyító" anyag bevonása nélkül - próbálunk a fenti szempontból szemügyre venni.

Brecht Utcai jelenete olyan epikus alapmodell, amely a művészivé emelt "színházi jelenet" valamennyi lényeges elemét tartalmazza. "A természetes epikus színház és a művi epikus színház kö-



zött elemi különbség nincsen". E lényeges elemek közül ki kell emelnünk az epikus utcai jelenet "leíró", "referáló" jellegét, amelynek segítségével egy bármely utcasarkon lejátszódható történet rekonstrukciójára történik kísérlet. Ha a naturalizmus terminológiáját vennők igénybe, akkor "a természet egy zugának", "egy szelet életnek", "a lét egy foszlányának" ábrázolásáról kellene beszélnünk, és hozzá kellene tennünk, hogy ez az ábrázolás élet-szerű és hűséges legyen.

És mit tesz Brecht? Azt kívánja, hogy amit az utcai szemlélítő, aki rekonstruálja a balesetet, bemutat, az ne legyen a színpadra áttett jelenetben sem ugynevezett "művészi történet", azaz "senkit se csalogasson a hétköznapi világából" az ugynevezett "magasabb szférába". /Célzás Schiller Wallenstein-jének prólógusára./ Legyen a szemlélítés "élet-szerű", a nézőknek ne adjon "élvezetes élményt" és így tovább... Egészen addig, hogy az utcai szemlélítőnek utánoznia kell a valószínű balesetet, legyen az Utcai jelenet "utánzat", "imitáció" - amely azonban nem kelt kritikátlan átéltésre készítő művészi élményt, mert az utánzó tudja és szemlélőiben is tudatosítja, hogy utánaz. Azaz az utánzó és az utánzott "nincs egyesítve". Az epikus Utcai jelenet az utóbbi eleme az, amivel eltávolodik a naturalizmustól, ezt annak ellentétébe csap át, ugyanakkor azonban megtartja a naturalizmus strukturájának azt a lényeges elemét, hogy a művészi ábrázolás alapja a megfigyelés, az utánzás, a kísérlet. Az ilyen színész ábrázolás nem "expresszív", a színésznek nem azt kell kifejeznie, ami "őbenne él" /önkifejezés/, nem is "impresszív" - impresszionisztikus -, mert nem az a színészi és általában művészi feladat, hogy megtudjuk, mi az alkotóra és ábrázolóra milyen hatást tett a világ. A cél az objektív megfigyelés "kritikai" utánzása, "hogy a körülállók ítéletet alkothassanak a balesetről" és ezáltal "társadalmi beavatkozás", azaz tanulság jöjjön létre. Ennek nem csak akkor kell létrejönnie, ha elég "bölcsök a törvényhozók" /Zola/, hanem mindenképpen: a társadalmi beavatkozás az epikus színház művészetén túlmutató, éppen ezért legfőbb művészi célja.

Világosan meg kell értenünk: Brecht modern, szocialista és realista drámaírására, színházára és színpadára a naturalizmus valamiféle kényeztetőbűbonyát ráhuzni lehetetlen volna. Az előbbi fejtegetéseket tökéletesen félreértendő, aki azt gondolná, hogy az életet "imitáló" Utcai jelenetre és az erre alapított "színházi" jelenetre valaki is azt mondaná, hogy a naturalizmus való-



éágkoprozódásának valamiféle új változatai. De azt az állítást megkockáztathatjuk - sokak öröme és még többek bosszúságára -, hogy a naturalizmus dialektikus ellentétbe átlendülő brechti epikus színház kiinduló lépése, azaz "alapsmodellje" "naturaliztikus"; ez funkcionálódik át az epikus színház művészi eszközei révén "anti-naturaliztikussá" minden következményével együtt.

Ennyivel is kevésbé meglepő, miért beszélt Brecht a pályája végén a naturalizmus "nagy korszakáról", amelyet csak a szocialista realizmus művészete mulhat felül.

A megőrizve-megszüntetett és átfunkcionált "naturaliztikus alapsmodell" e futólagos szemügyrevétele után gondolnunk kell Brecht színházművészetének egyáltalán el nem fedett naturalista részleteire is, amelyek a harmincas években, a modern, szocialista és realista színház módszerének kidolgozása közben tűnnek fel darabjaiban, majd a Berliner Ensemble színpadán. Ámbár helyesebb, ha mindjárt ki is mondjuk, ezek a részletek "következetesen naturalisak", azaz helyükön lennének valamely naturalista darabban, naturalista színpadon is. Brechtnél azonban ezek sem egyszerűen és mintegy önmagáért "mésolják" az életet, hanem dialektikus feladatuk van. Az a funkciójuk, hogy "ellenpontjai" legyenek a cselekmény másik, velük egyidejű tényezőjének, hogy megakadályozzák a "konvencionális" vagy éppen ünnepélyes hatást, amelyet a darabnak az a jelenete előidézne.

Ilyen párhuzamos helyek közül való pl. a Galilei életének már említett első jelenete. Ennek folyamán Galilei félmeztelenül mosdik, csapkodja magára a vizet és közben egy gyermeknek magyarázza a kopernikuszi világméretet, amelyet ma már minden gyermek természetesen tekint. Ezért van ezútképp egy vele párhuzamos naturalista "fizikai cselekmény" beiktatására, amely "elidegeníti", azaz újszerűvé varázsolja a már jól ismert tételeket és azok szemléltetését. Nagyon egyszerű és szemléletes példa ez a V-effektusra. Hasonló funkciója van a Kurázei mama második színében a székessel való alkudozásnak, a nagyon prózai és vidám jelenetnek, amellyel csaknem párhuzamosan a sátorban kardtáncot jár és egy dalt énekel Kurázei mama bátor fia. Az emelkedetten artiztikus és a nagyon közönséges hétköznapi egymásmellettje sajátos hangulat-együttest teremt, egymást kölcsönösen kiemeli, a naturalista részlet hétköznapiságát elidegeníti a költészet artiztikumával, a költészet ünnepélyességét lefokozza a másik történet prózaiságával. Az elidegenítés, a V-effektus módszerei közül ez csak az



egyik, de bizonyára jól megérthető és tulajdonképpen a színpad  
ősi eszköztárába, a commedia dell'arte, a Hanewurat, a népi ere-  
detű színház eszközei közé tartozik. Míg a hőse fonkolt szavakkal  
vallja meg a hősnőnek szerelmét, a Hanewurat a színpad szélén ki-  
figurázza őket, vagy valami nagyon oda nem tartozó és prózai vagy  
nem-esztétikus cselekménybe fog. Még a V-effektus elméletének fel-  
állítására előtt, a Mahagonny-opera legordenárabb jelenetében, a bor-  
délyházba írt bele Brecht néhány dantei tercintét, amelyeknek tisz-  
ta szépsége az ocsány környezetben egyfelől a szerelem "megtisz-  
tító hatalmának" jelképeként hathatott, de lényegileg mind a köl-  
tészeti emelkedettségét, mind a miliő prózai elantasságát ujszerű  
és szokatlan színekkel vonta be. Ernet Bloch egy talán nem is o-  
gészen hitelt érdemlő anekdotája szerint a darvak a szárnyaló  
hármassorúkat Brecht azért iktatta be a darabba, hogy "elfedje"  
a bordélyjelenetet és elkerülje az erkölcerendészeti beavatkozást.  
A verseket egy frakkos ur és egy estélyiruhás dáma énekelte a  
színi előterében, míg a háttérben, a bordély előtt sortálltak a  
férfiak.<sup>42</sup>

Nézd, széles ívben szállnak ott a darvak!  
Körülöttük a felhők vonulása,  
Szárnyalnak velük, ahogy elsuhanak

Egyik életből egy távoli másba.  
Egyenlő magasban, egyként életre,  
Mántha párba lennének összezárva ...

/Görgey Gábor fordítása/

XXXXXXXXXXXXX

A jelen fejezet ideiglenes tanulsága az, hogy Brecht köl-  
tészete és költészetelemzése sokrétűbb annál, semhogy könnyű -  
szerrel vagy egyértelműen meg lehetne határozni kapcsolatát a  
modernség irodalmának és művészetének kizárólagosan egyik vagy  
másik irányával, áramlatával, irányzatával.



## V. A szimbolizmus szerkezete

Lelkek kemény korbácss, óh Szépeég. Te akard...  
/Baudelaire-Ady: Bűvös, szép ézei ég vagy .../

Ha a naturalizmus fő területe az irodalomban a próza volt és onnan terjedt át, epikus természetével együtt, a drámára, valamint, noha remekművek létrehozása nélkül, a költészetre is: a szimbolizmus legsajátosabb területének a költészetre kell elismernünk. A szimbolista dráma is a költészettel tart belső rokonságot. Guy Michaud, a francia szimbolizmus történetének megbízható krónikása<sup>1</sup> azonban prózaírókat is felsorol a szimbolisták "örökösai" között: Marcel Proust-et, André Gide-et, Charles Péguyt; míg mások többek között Thomas Mann nevét is hozzáfűzik e sorhoz.<sup>2</sup> A szimbolizmus ezek szerint az irodalom minden műfaj-területére kiterjedt volna. Sőt, a szakirodalom ismer szimbolista festészetet is.<sup>3</sup>

Attól kell azonban tartanunk, hogy még a legbennfentesebb szakirodalom sem egyezik meg egyértelműen abban, kiket és milyen kritériumok alapján kell a szimbolisták közé sorolni a modern költészetből és irodalomból. Azokat kell-e szimbolistáknak tekinteni, akik szimbolumokat használtak, vagy azokat, akik magukévá tettek egy bizonyos esztétikát és poétikát, azaz egy bizonyos művészi módzert és e szerint alkottak. Számukra mindenesetre az utóbbiak számítanak szimbolistáknak.

## A szimbolizmus: periódus, áramlat, struktúra

Még mindig rengeteg a zavar az irodalmi periódus és az áramlat, más szóval a korok és az irányzat fogalma körül. Iskolákról, mozgalmakról, körökről, programokról beszélnek az irodalom történészei és sokszor még a legnevesebbek sem tudnak pontosan különbséget tenni e fogalmak között. A szimbolizmus is azok közé a jelenségek közé tartozik, amelyekre a legkülönbözőbb kategóriákat applikálják. Még az irodalomkritikai fogalmak tisztázását kutatásai központjába állító René Wellek sem használja őket kellő megkülönböztetéssel. Éppen a szimbolizmussal foglalkozó eszéjében egyszer "a szimbolizmus fogalmáról mint irodalomtörténeti periódusról" beszél, s ez, mint mondja, "annak az irodalomnak az általános elnevezése minden nyugati országban, amely a XIX. századi realizmus és naturalizmus hanyatlását követi, az új avant-



garde áramlatok ... keletkezését pedig megelőzi"; máskor viszont azt mérlegeli, mikor érhetett véget ez az "áramlat" a francia irodalomban. Végül, úgy látszik, inkább a periódus mellett foglal állást. "Mindegyik ilyen elnevezés önkényes - írja -, de a szimbolizmus védhető, mivel a periódus fogalmában gyökereszik, jelentésében elhatárolható és világosan szembeállítja a periódust az azt megelőzővel: a realizmussal és a naturalizmussal. A romantikától való megkülönböztetést már nem tartalmazza ilyen bizonyossággal". Welles szerint a szimbolizmus fogalmát és nevét négy koncentrikus - egyre nagyobbodó - körben lehet alkalmazni: /1/ egy "francia csoportra", amely 1886-ban /Moréas manifestumának dátuma/ "szimbolistának" nevezte el magát; /2/ egy széles "áramlatra", amely Franciaországban Nervaltól és Baudelaire-tól Claudelig és Valéryig terjed; /3/ az európai irodalom egy "periódusára", amelynek határai nyersen 1885 és 1914 és amely "eredetileg Franciaországból sugárzott ki, de mint nemzetközi áramlat másutt is nagy írókat és nagy költészetet hozott létre", /4/ végül az irodalom és a művészetek minden korában megfigyelhető szimbolizmusra, ebben az esetben azonban a fogalom "elveszti konkrét tartalmát és csak egy ugyazólván minden művészetre kiterjedő jelenség neve marad". Welles a harmadik jelentés megtartását ajánlja. S ezzel az irodalmi szimbolizmus nemzetközi jelenség volta mellett foglal állást.<sup>4</sup>

Teljesen egyetértünk vele, ha egyértelműen állást foglalna ebben a kérdésben is, minek kell tekinteni a szimbolizmust az európai irodalomban: periódusnak vagy áramlatnak. Periódusnak, azaz valamely időszaknak, valamely korak egy részének, rövidebb szakasznak, amelynek azonban aránylag szilárd időhatárai vannak és amely nevét a nemzetközi szimbolizmustól kapja; 1885-1914: az európai irodalomban a szimbolizmus periódusa volna? Vagy ahogy két másik amerikai szerző, Werner P. Friederich és David H. Malone<sup>5</sup> teszi: mindent, ami Baudelaire-ral kezdődik és a századfordulón keresztül folytatódik a XX. században is, egyszerűen a szimbolizmus etikettjével lássunk el?

Nyilvánvaló, hogy az aránylag szilárd időhatárok közé helyezett korzakot, illetve periódust nem nevezhetjük egyszerűen szimbolistának, a szimbolizmus periódusának. Ha a szimbolizmussal foglalkozó óriási szakirodalom legkülönbözőbb szerzőitől eltekintünk és továbbra is csak Welles tanulmányához tartjuk magunkat, az általa felsorolt szimbolisták: Baudelaire-tól és Nervaltól Va-



leryig, Yeats-tól T.S. Eliotig, Rubén Daríotól Guillénig, a késői Henry James-tól, Joyce-on keresztül a késői Thomas Mannig és Faulknerig - messze túlterjednek az 1885-1914. évi "nyers" kerek-  
teken és a legkülönbözőbb más periódusokba nyúlnak bele időben  
visszafelé és előre. Baudelaire akkor halt meg /1867/, amikor  
Zola fellépett a naturalizmus programjával, Verlaine, Rimbaud,  
Mallarmé a naturalisták kortársai voltak, ugyanígy időben párhuzamosan, tehát egy periódusban alkottak, a "szimbolista" Ady és  
a "naturalista" Móricz Zsigmond, a "késői" Thomas Mann pedig, a-  
kit talán nem is helytelen a szimbolizmusához való közeledéssel  
jellemezni, ahogy Wellesk teszi, nemcsak a szimbolista Paul Valéry-  
nak, vagy a Wellesk szerint ugyancsak szimbolista O'Neill-nak volt  
a kortársa, hanem "túlélte" az avantgarde áramlatok első nagy hullá-  
mát, mely a 30-as évekkel nagyjából összeöndőződött, és kortársa,  
ő is képviselője volt a XX. századi realizmusnak is.

Ezek szerint a szimbolizmus mint nemzetközi jelenség csak  
áramlatnak /irányzatnak/ fogható fel, amelynek még relative szilárd időhatárai sincsenek. Az 1871-gyel kezdődő és a modernség  
összefoglaló és ideiglenes nevével jellemzett művészeti-irodalmi  
korszak egyik áramlata. A nevét kétségtelenül később kapta, mint  
a naturalizmus, de a kialakulása a naturalizmussal egyidejű, eu-  
rópai érvényű "élettartás" pedig talán még hosszabb, mint a na-  
turalizmusa. 1885 és 1914 közé szorítani és ezt a harminc évet  
olyan periódusnak tekinteni az európai irodalom történetében, a-  
mikor a szimbolizmus "uralkodott", semmiképpen nem lehet. Milyen  
a szimbolizmus nemcsak a naturalizmussal keletkezett és terjedt  
el egyszerre, hanem egyidejűleg "áramlott" a szecesszióval, a  
kubizmussal, futurizmussal, expressezionizmussal stb., valamint a  
"továbbélő" XIX. századi realizmussal is. Az avantgarde költéze-  
te a szimbolizmusba bocsátja a gyökereit, a szimbolizmus számos  
elemét továbbéltet, egészen napjainkig, másokat megtagad, újak-  
kal helyettesít, átfunkcionál. A szimbolizmusnak mint áramlatnak  
megvan a maga sajátos eszmei rétege /ideológiája/, a maga módsze-  
re /poétikája/ és megvan a maga jellegzetes stílusa, amely az e-  
gyes szimbolista költők egyéni stílusáról leolvasható, abból el-  
vonható /abstrahálható/, s amely különbözik a szecessziótól,  
expressezionizmustól stb.

Meg kell jegyeznünk azonban ismét, hogy az irodalmi áramla-  
tok történeti konkrétságuk ellenére "munkahipotézisek", azaz tá-



létközödni segítenek bennünket az irodalmi folyamat állandó változásában, mozgásában. Egy-egy író vagy költő többnyire nem sorolható egyértelműen egy-egy áramlathoz, különösen nem a maga teljes életművével. Az áramlatokhoz nem írók, festők stb. tartoznak, hanem művek! Meddő volna arról vitatkozni, hogy a realista dráma legnagyobb mesterének megismert Ibsen egyes műveit szabad-e a szimbolizmus áramlatához sorolni. Nyilvánvalóan szabad. Strindberg is írt naturalista, realista és szimbolista vagy ezecsesziós drámákat. Maeterlincknek sem minden drámája egyformán szimbolista. Éppen azért kell világosan látnunk az irodalmi és művészeti áramlatok strukturáját és jellemeznünk a struktúra egyes rétegeit, hogy dönthessünk a művek, a műalkotások hovatartozása felől és ezáltal jobban megérthessük őket.

#### A szimbolista áramlat eszmei rétege

A szimbolizmus szerkezetének a legfelső, "tartalmi" rétegében filozófiai vezérelvei, világnézeti elemei, érték-irányulási helyezkednek el. Ezeket kell először szemügyre vennünk. Mivel nem izoláltak, nem tudjuk őket mindenkor a szimbolista esztétika elvi részétől elválasztani, hanem az ideológia tárgyalása közben kénytelenek leszünk át-átlépni a módszer körébe is.

A szimbolizmus eszmerendezere sajátos képlet. Talán nem volt az irodalom történetében még egy olyan áramlat, amelynek világnézetében és érték-hierarchiájában a szépség - az esztétikum - olyan kiemelkedően első helyre került volna, mint a szimbolizmusban. Sajátos jelenség ez azért, mert a szimbolizmus a naturalizmussal párhuzamos, ugyanannak a "tudományos korszaknak" a művészi irányzata volt. S ha a naturalizmus az előző korszakban kialakult realizmust folytatta és egyben torzította el, a szimbolizmus, éppen leglényegesebb filozófiai vonásában, a romantikával mutatott rokonságot.

E vonásból kell kiindulnunk.

Valószínűleg Paul Verlaine híres Költészettana nyomán terjedt el az a nézet, hogy a szimbolisták első száma, esztétikai vezérelve a zeneiség. "Zenét minékünk, muzeikát!" Kétségtelen, hogy a franciáknál kialakult szimbolista költés<sup>ze</sup>t roppant világ-irodalmi hatásának egyik legfontosabb hajtóereje a zenei forma, a külső és a belső forma, a nyelv zenéje és a kompozíció zeneisége volt, s ez az utóbbi jellegzetesség a fentebb felsorolt



prózaírókon is megfigyelhető. Bizonyos, hogy a zene mint minden művészet "csúcsa", "modellje" a romantikából került át a szimbolisták esztétikájába éspedig talán a század közepén ismertté váló Schopenhauer közvetítésével. Schopenhauer szerint ugyanis míg minden művészet célja az, hogy "az akarat objektivációját", azaz az eszméket és a szubjektív "létrehozott" valóságot az egyedi dolgok ábrázolása által többé-kevésbé megismerhetővé tegye, a zenének nem ez a célja. A zene "kikerüli" az eszméket /így a valóságot is/, azaz "a megjelenő világtól teljesen független, jóformán ignorálja azt, és bizonyos mértékben még akkor is fennállhatna, ha egyáltalán nem volna világ: ami a többi művészetről nem mondható el".<sup>6</sup> Schopenhauer példászerűen felállította minden idealistá esztétika művészet-hierarchiáját. Ennek elfogadásában a romantika - különösen a német romantika - és a szimbolizmus művészetelmélete megegyezett.

A zeneiség elvét a szimbolistáknál ezek szerint nem szabad esetlegességnek tekinteni, hanem olyan elvnek, amely filozófiájuk és esztétikájuk jellegéből logikusan következett. Ami egyúttal azt jelenti, hogy a szimbolizmus nem "öncélúan" követelt zeneiséget a költészettől, hanem azért, hogy a maga eszközeivel minél közelebb kerülhessen a "legmagasabbrendű" művészethez és az általa megvalósított szépséghez, amely "bizonyos mértékben még akkor is fennállhatna, ha egyáltalán nem volna világ".

A költészet "zenei" elvében tehát fel kell ismernünk a szimbolisták esztétikájának legfontosabb eszközét a szavakra legmagasabb érték, a szépség kifejezésére. Nem pusztán "a valóság gyűlöletében" fordultak - ahogy Komlós Aladár írta - szinte "vallásos áhitattal" "a szépség, a művészet felé", hanem esztétikai elveik következetes alkalmazása folytán tekintették a művészet céljának a szépséget egymagát, s a zenéhez azért akartak minél közelebb kerülni, mert ebben látták megjelenni a "legtisztább" szépséget. Az, hogy zeneiségre törekedtek, nem - hogy ismét csak Komlós Aladárral vitatkozzunk - "irracionális vonzalmukból ered", nem abból, hogy túl akartak jutni "a szón és a fogalmon", "lelki homályt nyújtani, mint a zene".<sup>7</sup> Ez csak egy részükre áll! Másik részük éppen ellenkezőleg, minden szót pontosan kiért; a módszerükről eokat elárul Baudelaire szava: "A szépség az ész és a szánítás produktuma".<sup>8</sup> Ebben is hasonlít a szimbolisták költészeti szépsége a zeneihez, amely azonban, jegyezzük meg, szintén nem nyújt "lelki homályt", hanem éppen a világosság, ez intellektua-



lités, a matematika művésze.

Ilyen értelemben mondotta Walter Pater, hogy "minden művészet állandóan zenévé igyekszik válni"; ezért odhajtott fel Be-bito: "Óh, miért nem lettem én muzsikusi!"; ezért foglalta össze Valéry a szimbolizmust abban a oázisban, hogy visszavogyék a muzsikától, ami az ő eszétje".<sup>9</sup> "A nyelv tudományos szempontból zene - állította René Ghil -; Helmholtz kimutatta, hogy a hangszerek hangjának csengésében a magánhangzók egyforma hangnemekként jelentkeznék..." A szimbolisták arra törekedtek, hogy meghatározzák a zene és a nyelv, az általuk feltalált szabadversben megjelenő nyelv viszonyát. Albert Mockel szerint "A /szabad/ versor új életre született; hossza és ritmikai ereje nem függ többé másztól, csak a benne foglalt nyelvtani értelontól - ottól a magasabb értelontól, amelyet plasztikus alakjával éreztet, s mindezzel, amit sugall -, valamint zeneiségétől, zenei fontosságától: ezentul a versesor születanyja a logika lesz. A művész egész munkája abban áll majd, hogy arányosan összehangolja a mondat logikai felépítést, a költői képeket és a zenei formákat, amelyek az előbbieknek természetesen támasztói. E három elemnek - egyrészt értelmük nélkül - kölcsönös és szigorú függésben kell lennie; és az őket összerogó egység nagyon is rugalmas, s lehetővé teszi a költő számára, hogy biztosabban irányítsa őket közös céljuk - a szépség - felé".<sup>10</sup>

A zeneiség olve természetesen a szimbolizmus stílusának rétegebe tartozik, hiszen a zene stílusosan és a nyolven jelenik meg. De az előbbiekből meggyőződhattunk arról, hogy a zeneiség a szimbolizmus áramlatának az a stílus jellegzetessége, amely mind között talán a legmélyebben és legeszevesebben épül bele a szimbolista eszmarendszerbe és annak érték-hierarchiájába - szemléletesen példázva egyuttal az eszmiség és a stílus összefüggéseit, az eszmiség megjelenésének lehetőségét a művészi formán. A zeneiséget a stílus rétegében tehát ismét meg kell majd találnunk. Beledgyeződése a szimbolizmus áramlatának egészébe, ezerte összefonódása annak költészeti-irodalmi főágával szükségessé fogja tenni azonban, hogy a szimbolista módszerrel kapcsolatos vonásokat is megvizsgáljuk.

Ezzen háttérénél már eddigi leírás alapján is megállapíthatjuk továbbá, hogy a szimbolizmusra legalábbis kétféle tipikus eszméi-költői megatartás jellemző. Az előben az intellektus do-



minél, és - szerintünk - ez a par excellence szimbolista: Baudelaire, Mallarmé, Valéry, Babits. A másodikban túlnyomatra jut az érzelmi-hangulati-érzéki elem, a második rendkívül fogékony az impressziókra, lágy és hajlékony, "lelki homályt" nyújt, az ide tartozó versek "usznak" és "lebegnek": Verlaine, Rimbaud, Seneau, Tóth Árpád, Juhász Gyula írtak ilyen költeményeket. A német költészetben Stefan George az első, Rainer Mária Rilke a második típushoz áll közelebb. Típushoz, mondva, mert a típusban az alkotó egyéniségnek nem minden jogye foglaltatik benne. A szépség, azonban mind az intellektuális, mind az érzelmi szimbolista típus esztétikájának a középpontja.

A szimbolisták szépség-olva világít rá a legfontosabb különbségre köztük és a naturalisták, valamint más velük egykorú irányzatok között. Szimbolusokat a naturalisták maguk is nem egyszer használtak. Az esztétikai értékek hierarchiájában azonban, mint már tudjuk, az igazságot állították első helyre. Igazság és szépség: a két fogalom áll a modernség "naturalista" és "szimbolista" esztétikájának két fókuszében. Hermann Bahr már a kortára szemével meglátta ezt: "A naturalizmusnak kettős érdeme van: bevezette az irodalomba a tiszta igazságot, az életet, ahogy van; de éppen ezáltal adott ellenállhatatlan indítást a tiszta költészetnek, a tiszta álomnak az irodalomba való bevezetésére is. A költemény és az álom, a nyers valóság és a szép óhaj one keverékének, amely minden régebbi irodalomra rányomta jegyét, vége már. Hínce semmi más, csak a kérielhetetlen igazság kegyetlen komolyága és a fantázia révületének bájos játéka: felvirradt a modernség".<sup>11</sup>

A szimbolista szépség és a naturalista igazság esztétikája első pillanatra kibékíthetetlen ellentétnek tűnik. Az előbbiek-ből azonban sejthetjük már, hogy mégis vannak közös vonások, közös irányulások egy - azonos koruk által előjük állított - közös modell felé. A szimbolisták szépségalkotásának módszere nem muszájalkotó olvatag álmodozás, a szimbolista költő nem "dalol" önfeledten, mint a romantikus. Ha intellektuális típusu, akkor "az ész és az érzés" a módszere, ha érzelmi típusu, akkor "belső univerzumába" mélyed és onnan dob "felszínre" cohenemlétott látomásokot. De ezeket éppoly szigorú formába önti, mint intellektuális megfelfelfője. Rimbaudról mondják, hogy egészen papírkötegeket hoz-



nált el, míg "végleges" formát kapott egy-egy verse. A szimbolista költészet a nyelvi logika költészete, a fegyelmezés. A nyelv, tudományos szempontból, zene. A verssort a logika szabályozza, a nyelv zenéje a logikájával együtt érvényesül. A tudomány a szimbolisták tudatában éppúgy jelen van, mint a naturalistákéban. A tudományos "modell" a szimbolizmusból éppúgy <sup>oly lenne</sup> nem hiányzik, mint a naturalizmusból. Az idealista szimbolizmus és a materializmus felé hajló pozitivistá naturalizmus /legalábbis annak Zola és követői által képviselt formája/ a tudományosságban mint közös "modellban" találkozik! Ha a naturalizmus "modellja" a kísérleti természettudomány, átöröklésen, biológia, a szimbolizmus tudományos "modellja" a matematika. "Zenét minékünk, muzeikéti!" - hirdette Verlaine. De a kívánság igazi jelentését csak akkor értjük meg, ha tudjuk, hogy már Novalis rokonságot vélte látni költészet és matematika között, hogy a stílus precizitását Baudelaire "a matematika csodáihoz" hasonlította, a metaforától "matematikai pontosságot" kívánt, a hogy Poe vagy Mallarmé sem gondolkodott másként a költészetről. Az ilyen szemléletű tudomásul vételével hihetőbbé válik Poe nevezetese értékezésének /A Philosophy of Composition, 1846/ beszámolója arról, milyen logikus és kiszámított "agymunkával" dolgozta ki nagy versét, A hollót, amelynek érzelmi tartalma olyan spontán erővel, annyi bensőséggel és őszinteséggel hat ránk, mint Verlaine andalító zene-költészete.

Mindent azért kellett előre bocsátanunk, hogy tisztán láthattuk: a szimbolizmus nem egyszerűen "vieszakanyarodott" a romantikához - a realizmus és a naturalizmus "közjátéka" után - hanem ugyanannak a "tudományos korszaknak" a produktuma, mint amelyből a naturalizmus eredt. Ha a naturalizmus, mint Zola megfogalmazta, a "tudományos korszak" prózája volt, a szimbolisták a korszak költészetét hozták létre. Még Valéry is "feleőbbrendű algebrának" nevezte a szimbolista verset, "jelrendszernak", "amelynek célja olyan viszonyok kifejezése, amelyek tulajágosan finomak a közvetlen nyelv részére".<sup>13</sup> Valéry esetében porazó, aki már tanúja volt a XX. századi szimbolikus logika, a nyelvészeti strukturalizmus kialakulásának, a formalista stílusellenzés eredményeinek, a szimbolizmus értelmezésébe belejátszott a nyelvi jel-szimbólum fogalma is, amely teoretikusan, mint valamely jelentés jele, rokonsa a matematika szimbólumainak: de a "matematikum", mint modell, íme, nála is megjelent. Végül, egyelőre utolsó bizonyítékul René



Ghilre hivatkozhatunk, aki a szimbolisták körében, Mallarmé "poésie Syaboliste"-jával párhuzamosan "poésie Scientifique"-ot művelt, amely, mint írta, "a tudomány eredményeiből indul ki az irányító gondolat és a technika érdekében".<sup>14</sup> René Ghil "tudományos költészetének" elvei mintegy ideológiai átmenetet alkotnak az avantgarde felé, amelynek kezdetei Nyugat- és Kelet-Európában egyaránt a szimbolizmusból, illetve a szecesszióból nőttek ki.<sup>15</sup>

Tegyük hozzá ehhez, hogy a modern művészet és irodalom vonulata, amely a fontos változásokat jelző periódusok határai ellenére 1870 óta bizonyos folytonosságról és folyamatosságról is tanuszkodik, mindmáig nem huzódott el "tudományközelből". A modern művész egyik legidősebb problémája ma is az, hogy miként fejezze ki ezt a világot, amelyet a tudomány és a technika minden eddiginél nagyobb mértékben vont a hatáskörébe, hogy miként hozzon létre a világ embere számára újfajta művészetet. Nem tudnánk ebben a vonatkozásban Bertolt Brecht életeművéből meggyőzőbb példára hivatkozni.

A természettudomány tárgya a természet, a valóság, az anyag. A matematikáé - noha végső fokon az is a valóságra támaszkodik - a arányviszonyok, kapcsolatok és összefüggések, s ha eltekintünk is attól, hogy ontológiailag próbáljuk meghatározni a "matematikai létet", a "matematikumot", annyi bizonyos, hogy minden tudomány között a matematika /és a logika/ a valóság legmagasabb fokú absztrakciója. Olyan "gondolatiság", amely önmagán belül teljes és nem szorul minden egyes lépésénél a valósághoz, a természethez való visszavezetésre. Éppen ezért választ magának matematikus modell a századforduló filozófiai irányai közül a fenomenológia is, amelynek művészeti hatása egybeesik a szimbolizmus matematikai modelljének művészeti befolyásával, hovatovább egybeesik a szimbolizmus egyik ágának eredendő irányulásával. Ez az ág az absztrakció felé mutat, amely a tudomány módszere, s ha a modern művészetben olyan nagy a szerepe, ez is a művészet tudományos ihletettségére mutat. Mődezer az absztrakció, mégis itt térünk ki rá röviden, hogy ennek is, mint a zeneiségnek, ideológiai kapcsolatait tegyük világossá.

Plehanov azt tanítja, hogy az absztrakció a valóságból való gondolati kilépés egyik fontos eszköze.<sup>16</sup> A szimbolisták egyik része a valóságot "matematikusná", szimbólumná absztrahálta, míg a másik, az emocionális-impresszív-intuitív hangulatokat, árnyalatokat, "határozatlanságot" fejezett ki a dallamos-zenei veres-



rokban. De a mélyére tekintve ez is az absztrakció egyik változata volt. Zenévé absztrahálni a valóságot! Az előbbi és képzőművészeti folytatását és "áttételét" a XX. század elején fellépő és a testformákat geometriai formákra redukáló kubiztáknál követhetjük nyomon, míg az emocionális-impreszív-intuitív irány képzőművészeti megfelelője az impresionista festészet és szobrászat, folytatása pedig a színhatásokkal dolgozó absztrakt festészet, amelyet Kandinsky már szintén az első világháború előtt indított útjára. Mindjárt hozzá kell tennünk, hogy a XX. század folyamán tanúi leszünk a törekvések "átfunkcionálásának" is, amikor az eredetileg a valóságból való "kilépésre" irányuló absztrakció segítségével Picasso, Majakovszkij, Brecht, Neruda, hogy csak néhány nagy nevet említsünk, a valóság felé fordul és intellektuális eszközökkel serkenti közönségét a valóság megváltoztatására. Amiből mindjárt az is világos lesz, hogy a modernség művészetének és irodalmának az esztétikai realizmussal szembeállított "valóságellenessége" mindig kétféle: egy "esztétikai valóságellenesség", azaz a művészet és a valóság kapcsolatának megtagadása, poésie pure, "nonfiguratív" képzőművészet, matematikailag szabályozott "atonális" zene; míg a másik "valóságellenesség" az éppen adott valóság, a korvalóság megtagadása egy magasabbrendű, jobb, potenciális valóság érdekében, amely aktualizálásra vár.

Vegyünk az ellentét illusztrálására egy szimbolista példát.

A fiatal Mallarmé elfordulása a valóságtól és "odafordulása" a szépség felé jellegzetesen az "esztétikai valóságellenesség" értelmében vett szimbolista attitűd:

Futok a fogózkodom minden ablak-keresztbe,  
Hol elfordulhat a lélek az éktelen  
Léttől ...

Mallarmé korai versét, az Ablakokat Tóth Árpád a franciánál "konkrétabb, szenzuálisabb" magyarításban<sup>17</sup> azért idéztük, hogy Ady kortársának nyelvén szólaljon meg a szavak, amelyek látezőlag hasonló gondolatot és költői attitűdöt fejeznek ki, mint a fiatal Ady az Úrvezgy legények tancában:

Khiméra asszony serege  
buta valót öldös, ahol jár ...

De ha nem ismerünk a két költő pályáját, Mallarmé elburkolódzását a leghomályosabb hermetizmusba szemben Ady erősödő forradalmi demokratizmusával, amely egészen a stílus rétegéig behatott, pusztán a két idézett vers folytatása is elárulná a különb-



séget. Mallarmé "esztétikai valóságellenességét", elszármazását az "ideál" felé:

... és létem halni némul ...  
- Művészet, Misztikum: oh mind mind ablakok! -  
S új, szebb létre kelek s álom dus diadémul  
Viszem, egék egén, hol a Szépség ragyog! ...

A korvalóságot tagadó Ady Endre ezzel szemben valósgos harcaira, költészetének üldözőire gondol:

Kereszttel öket szent pap űzi  
S bűtykös bottal háj-hasú polgár ...

Kétféle valóságtagadás van tehát, mint Plehanov tanította, kétféle van a modernség szimbolista áramlatában is. A "matematikum" mint tudományos modell ideológiai szempontból főként az előben van jelen, a második pedig az eredetileg kialakult módezert és stílust átfunkcionálten alkalmazza tovább. Ebből érthető, ha Király István felteszi a kérdést, szabad-e akkor még Adyt szimbolistának, pontosabban: a szimbolizmus nemzetközi áramlatához tartozó költőnek tekinteni, s jogosan keres számára a "szimbolista-nál" tágabb kategóriát. És ugyancsak fel lehet tenni ezt a kérdést Majakovszkijra és a futurizmusra, Garcia Lorcára és a szürrealizmusra, Brechtre és az expresszionizmusra vonatkozólag /ahova a rövidlátók a legszívesebben beskatulyáznák/ és így tovább. A helyzet azonban az, hogy minden művész és költő külön egyéniség, minél jelentősebb, annál erősebb egyéniség, annál kevésbé illenek rá egy csoport vagy együttes általánosságban jellemző jegyei. Emellett ismételten hangsúlyoznunk kell, hogy a művészeti és irodalmi áramlatokhoz nem szerezőket, hanem műveket kell sorolni. Ugyanegy szerző egyik műve beleillik valamely áramlat keretébe, a másik nem. Az irodalomtörténet, a művészetkritika ugyan - kényelmességből, vagy azért, mert minden áramlat, irányzat elindítása és művelése személyekhez tapad - nem ezt a gyakorlatot követi, és ha iskolákról, mozgalmakról, áramlatokról, irányzatokról számol be, személyek felsorolásába kezd. Pedig világos, hogy ha Aragon szürrealista "korszakáról" beszélünk, bizonyos műveire gondolunk, és csak ezen művei alapján sorolhatjuk pályája egyik szakaszában a szürrealisták közé. Az áramlatok, csoportok, irányzatok, mozgalmak tehát jelentős osztályozó fogalmak: logikailag a tipusfogalomhoz állnak a legközelebb, éppen ezért egyéneket nem lehet teljesen jellemezni velük, csupán - vagy legalábbis sokkal nagyobb mértékben - az egyes műalkotásokat.



De mint típusfogalmak maguk az áramlatok meghatározhatók, tartal-  
muk leírható, jellemezhető, körük elhatárolható. Erre irányulnak  
a mi kísérleteink is.

Térjünk vissza tehát a szimbolizmus eszmei-tartalmi rétegé-  
nek jellemzésére.

A "matematikussal" mint tudományos modellel nem függ össze  
szükségszerűen a tények, dokumentumok gyűjtése, sem a szociális  
érdeklődés és érdekeltség, ahogy összefüggött a naturalizmus ki-  
sérleti természettudományos, induktív példaképével. Ezért formá-  
lódott ki a szimbolizmus leghatározottabban "matematikus" képvi-  
selőinél, Mallarménál vagy Valérynél a "tiszt" költészet, a  
poésie pure, a "testetlen" nyelv-zene; míg mások, már Baudelaire  
és pályája első felében Rimbaud is, majd intenzív módon Verhaeren,  
Blok és Ady a valóság felé fordultak, és költészetük megtelt szo-  
ciális, nemzeti, sőt esetleg forradalmi elemekkel. Egyáltalában:  
a szimbolizmus történetének szélesebb és több irányba futó a vo-  
nulata, mint a naturalizmusének. A szimbolizmusnak sok nemzeti,  
s még több egyéni változata alakult, s ezek legtöbbje nem annyira  
az áramlat eszmei-tartalmi rétegének mélyén meghúzódó matematikai  
modellt mintázta, mint inkább az impressziók és szimbólumok mód-  
szerét tette magáévá, valamint elfogadta a stiláris következménye-  
ket, s nyelv zeneiségét, a konkrét jelentésen túlmutató hangula-  
tát, a felhangokat és szimbolikus fogalmakat és jeleket, valamint  
az ezeket a módszerbeli és stiláris megnyilvánulásokat érvényre  
juttató szabad veriformákat. A magyar, az orosz, a német, a len-  
gyel, a cseh, a dél-amerikai, az ír stb. szimbolisták mindannyian  
stílusuk fokozott zeneiségével, összetettségével, sejtelmességé-  
vel vagy szokatlanságával különböztek el nemzeti nyelvük korábbi  
költészetétől, és ezzel mindenütt, ahol felléptek, megújították  
a költői nyelvet. Ők igazolták a modernség korában elődként a  
költészet nyelvének a szavak mindennapi jelentésén túlmutató  
/szimbolikus/ funkcióját.

A szimbolista nyelv nem arra készült, hogy a világot "má-  
solják" vele, mint a naturalista nyelvvel, hanem arra, hogy másik,  
"költői világot" "teremtessenek" általa. E költői "különvilág" ere-  
dete és alapja azonban nem volt pusztán vagy elsődlegesen pszicho-  
lógiai, azaz nem pusztán "szimbolista élmény" következménye, a-  
melyet Hezei József Reviczky Gyula példáján elemezett,<sup>19</sup> hanem tu-  
datos vagy félig öntudatlan ideológiai állásfoglalás. Függetlenül  
az egyes szimbolista költők egyéni meggyőződésétől és álláspont-



jától: a szimbolizmus áramlatának eszmei-tartalmi rétege nem implikálta a valóság létét, ellentétben a naturalizmussal, amely az "eliasert" valóságból vett tények és dokumentumok felsorakoztatását foglalta programjába. Ez nem azt jelenti, hogy egyetlen szimbolista sem indult ki a valóság létéből, egyik sem reflektált a költészetével valóságra, de a szimbolizmus "poétikájában" a valóságtól való függés nem játszott prominens szerepet. Szimbolista verset úgy is lehetett írni, hogy a költő a valóságot "zárójelbe tette", mert hiszen a világ a mi "akaratom és képzetünk". A szimbolisták kedvelt filozófusai: Schopenhauer, Nietzsche, Eduard von Hartmann, Kierkegaard, Bergson általában szubjektív idealisták voltak, s az általuk leginkább csodált zeneszerző, Richard Wagner /az egy Mesterdalnokok kivételével/ tulajdonképpen olyan tárgyakat dolgozott fel, amelyekből /noha tele voltak szubtilis pszichológiai részletefigyelésekkel/ lényegében hiányzott a valóságtartalom. Gondoljunk elsősorban a 70-es években bemutatott Nibelung-tetralógiára, amelynek második fele Zola, Verlaine, Rimbaud, Mallarmé termékeny éveivel egyidőben keletkezett. Nem csoda, hogy Parzifal misztikus szimbolikája teljesen lenyűgözte a kortársi szimbolistákat, párhuzamosan ezzel Wagner zenei vezérmotívum-technikája viszont behatolt a századforduló naturalista, realista, szimbolista, vagy más áramlat-típushoz sorolható regényeibe is.

"Művészet, Misztika!" - sóhajtott Mallarmé: művészet, zene és misztikum jól megfértek a szimbolizmus eszmetéráiban, amely a zene és a misztikum összekapcsolását készen találta Wagner operáiban. Megfértek mind az áramlat matematikai modellt követő intellektuális, mind pedig az emocionális-impresszív-intuitív szárnyán, amelyen nagyobbára az úgynevezett "dekadensek" helyezkedtek el. Hugo Friedrich a Baudelaire versciklusában érvényesülő számmisztikára utal<sup>20</sup> /s gondolhatunk Ady háromszavas verscímekre is/. Már Arthur Symonds, a szimbolizmus nevezetes korai krónikása említ Rimbaudról szóló esszéjében, hogy a költő halálos ágyánál jelenlevő sógora, Paternus Berrichon szerint a haldokló Rimbaud önkívületében hasonló látomásokban és képekben beszélt, mint amelyeket tizennyolc évvel korábban írt verseiben.<sup>21</sup> Legújabbban pedig Alain Mercier részletesen végigjelözi a szimbolisták eszmei és személyes kapcsolatait a múlt és a saját koruk misztikusával, okkultistáival, ezoterikusával, hermetistáival, sötétségeivel.



Munkájának az a legnagyobb tanúsága, hogy az okkult-misztikus vonalat végigvezeti az egész XIX. századon, meggyőzve arról, hogy a XVIII. században virágzó és a felvilágosodás ugynevezett "árnyékos oldalát" képviselő martinisták, misztikusok, szellemidézők, démonikusok vonulatának folyamatosága nem szakadt meg a XIX. században sem.<sup>22</sup> S ha a realizmus és a naturalizmus Diderot-ra és Lessingre hivatkozva a filozófiai realizmus, materializmus, vagy legalábbis a racionális gondolkodás vonalát vitte tovább, velük párhuzamosan a romantika és a szimbolizmus az "árnyékos oldal" hagyományaisból is merített. - S ha ezek a hagyományok a század közepe táján: Victor Hugo, Balzac, Flaubert, Turgenyev, Heine, Petőfi, Arany művészetéből szinte eltűntek vagy csak kivételesen jelentkeztek is benne, kétségtelen, hogy a látomásos okkult misztika befolyása a költészetre /sőt a prózára/ a 70-es évektől kezdve a század végéig fokozatosan ismét erősödött, úgyhogy az a pszichizista és morbid, a félelem és az irtózat hatásaival operáló, a "titkos világ" mélységeibe bepillantást engedő művészet és irodalom, amelyet Mario Praz a hanyatló "Bizánc" fogalmával jellemzett,<sup>23</sup> a dekadenciának mint életérzésnek és a szimbolizmusnak mint művészeti magatartásnak az átmenete volt egy új, hedonista, kifinomult és pervers, sátános és kárhoztos életérzésbe. A modernség szimbolista áramlatához olyan fogalmak tapadtak hozzá, mint a "hanyatlás" vagy "dekadencia", mint az "elátkozott költő", a "látnok", a "vatesz", és ezek a jelzők nemcsak a pusztuló világ költőjét vagy éppen a próféta-költőt jelölték meg, hanem azt is, aki titkokba lát, az alvilágba látogat, mint Rimbaud, ismeri a mágusok rejtélyeit, a hindu bölcsök titkos tanításait, a misztikumot, a mágiát.

A dekadencia, a századvégi költészet "életérzése" volt, világnézeti "póza", ha tetszik - ha valóban a XIX. század végéig csupán. Igaz ugyan, hogy Verlaine csak 1883-ban írta le híres sorait: "A romlás vagyok, hanyatlásévégi Róma" /Szabó Lőrinc fordítása/, igaz, hogy a dekadencia, azaz "hanyatlás" fogalmát irodalmi vonatkozásban G. Vicaire és H. Beauclair szatirája, az Adoré Flou-pette szétesései /déliquescentes/ csak 1885-ben népszerűsítette, hogy Anatole Baju folyóirata, a Décadent csak 1886-ban jelent meg és állt fenn Verlaine "védnöksége" alatt három esztendőig, - hogy a renegát naturalista J.K. Huysmans nevezetes regénye a dekadens



negatartást megsemmélyesítő hőseivel, Des Esseintes herceggel csak 1884-ben jelent meg: de a fogalom, az "életérzés", a "póz", a dekadens attitűd sokkal korábbi volt. Verlaine a modern ember és a modern kor hanyatlását a Római Birodalom dekadenciájához hasonlította, de ez a hasonlat éppen száz évvel korábban /1776-1788/ került forgalomba, amikor Edward Gibbon munkájának, A Római Birodalom hanyatlása és bukása történetének hat kötete megjelent. A dekadencia történelmi "prototípusát" tehát még a XVIII. század találta fel. Mint romantikus negatartás a francia forradalom és a napoleoni háborúk után alakult ki, előbb lélektani, majd mindinkább szociális motívumokkal indokolva. Példái Sénancour Obermann-ja, Constant Adolphe-ja, Byron Don Juan-ja, Puskin Anyegin-je, Lermontov Peccorin-ja, Goncsarov Oblonov-ja és így tovább. Az orosz irodalom "cselokvére képtelen", dekadens alakjainak lélektani és társadalmi történetét Dobroljubov írta meg. A romantikusok után a realizmus mesterei, Stendhal, Balzac, Flaubert, Turgenyev, Tolstoj is a "hanyatló" alakok hosszú sorát vonultatták elének. E hagyományhoz kapcsolódik a századfordulón Thomas Mann Buddenbrook-háza, egy család hanyatlásának regénye, valamint az utána következő novellák, amelyekben a lélektani és társadalmi elemzés a modernség dekadens jelenségei felé fordul. A dekadencia mint az ábrázolás tárgya végigkíséri tehát - szubjektívabb és objektívabb változatokban - a XIX. század irodalmát. A modernség dekadensei azonban a hanyatlást önmagukon ábrázolták, életformájukká tették.

A dekadencia fogalmának tartalma a modernségben ennek megfelelően kibővült. Magában foglalta a polgári rend triviális hétköznapijaiból való menekülést, de ezt különleges és kifinomodott esztéticizmusban, a rendkívüliség, a választékosság kultuszában, a pesszimizmusban, a morbiditásban kereste. A szinbolizmus mód-szerében és stílusában lényegének igen megfelelő kifejezési eszközökre lelt. Eltávolodott a realisták objektív dekadencia-ábrázolásától és szélsőségsbe vitte a romantikusok negatartását. Hermann Bahr, a kor tanúja, a századvég új törekvéseit már 1891-ben "ideges romantikának" nevezte és arra utalt, hogy a naturalizmus lejárátaival, az "illékony" igazság hajazolása után ismét "Potófi dalának" /vessük közbe: kicseé önkényesen értelmezett/ "régí érzése terjedt el: 'Anyám, az álmok nem hazudnak'; és a művészet, amely egy darabig a valóság vásárcsarnoka volt, ismét, ahogy Maurice Maeterlinck nevezte, Az Álmok Temploma lesz".<sup>24</sup> A költészeti de-



kadencia módezerének egyik fő vonását pedig ugyancsak a romantikusok alkotómódezerének egyik vonásában látta meg Hermann Bahr: "Nem akarják a külső természet leírását. Belső világunkat akarják mintául választani, modeler notre univers intérieur. Ebben új romantikusok..."<sup>25</sup>

Folytatásuk-e tovább a dekadencia modern változatainak felsorolását? Fel kellene sorakoztatnunk a századforduló esztétizáló dekadenciája után a modern művészet és irodalom újabb vonulatainak dekadencia-változatait az expreeszionizmustól a szürrealizmusig és az után. Az ifjú Brecht is belép, Wedekind nyomán, a dekadencia tükröztetőinek sorába. Az első világháborúval a dekadencia jellege változik. A XX. századi dekadens költő attitűdje közeledik a teljes nihilizmus és valóágtagadása felé /G. Benn/. Ugyanekkor a dekadencia ábrázolása átpolitizálódik: a hanyatló polgári társadalom kritikája a XIX. századihoz képest polgári oldalon is erősödik /H. Mann/, a szocialista eszméket tükröző irodalom pedig nemcsak ábrázolja a polgári társadalom emberének dekadenciáját, hanem bemutatja pueztulásának történelmi szűkeágerőségét is. Gorkij családregénye, Az Artamonovok ebben különbözik Th. Mann Buddenbrook-házától.

A dekadencia fogalma és ténye tehát valamilyen módon, mint megatartás, mint ábrázolás, vagy mint a kritika, illetve a teljes elutasítás tárgya, szüntelenül jelen van a modern művészet és irodalom vonulatában. A szimbolizmus tóknál /és a expreeszionizmus tóknál is/ esztétikai változatban jelentkezik. Így ha a "dekadensok" nevét Gustave Kahn nyomán a szimbolizmus "elődeinek", egy csoportjának vagy árnyalatának adjuk is,<sup>26</sup> tulajdonképpen az egész mozgalomra jellemző belső megatartást nevezünk meg vele. Az esztétizáló dekadencia megnyilvánul a szimbolizmus ársálatának módezerében és stílusában /mindkettőt többeszádba is lehetne tenni/ és jól megfér a matematikai modell, az idealista filozófia és az okkult-misztikus források megnyilvánulásaival.

#### Szimbolizmusársálat az irodalomban és a szimbolizmus módezere

A szimbolizmus ársálat a szimbolum, azaz jelkép fogalmától kapta a nevét. Moréas 1886. évi kiáltványában azért ajánlotta az irányzat megnevezésére a szimbolizmus szót, mert az ilyen költészet "arra törekszik, hogy érzékelhető formába öltöztesse az Eszmét", az ilyen költészet "nem lesz önmaga célja", hanem "teljes-



sóggal az Eszme kifejeződését szolgálva elővetettje marad". Mordeon nem határozta meg pontosan az érzékelhető forma mögött rejtett Eszme természetét - jegyzi meg Guy Michoud<sup>27</sup> -- Mallarmé számára azonban ki kell bontakoznia az érzékelhető szóból "a dolgok tiszta lényegének". "Korunk tagadhatatlan óhaja - írta Mallarmé 1888-ban, René Ghil egyik könyvének előszavában -, hogy szétválassza egymástól mint különböző rendeltetéseknek a szó költői állapotát: a nyersen és közvetlenül itt-levőt és az ott-tullevő lényegessé".<sup>28</sup> Ezekből a nyilatkozatokból és megjegyzésekből világos, mit kell értenünk - az érelnetnek a 20-as években kibontakozott programja szerint - szimbolista költészetén. Olyan költészetet, amely érzékelhető formák /szavak, képek, metaforák stb./ segítségével valami non érzékelhetőt fejez ki. Amit érzékelni tudunk, az a jel, amit a jel kifejez, az a jelentés. A jel latinosított görög megfelelője: szimbolum. A költészet jelei a szavak. A jelentés, amely az irányzat programja szerint ki kell fejeznie: az Eszme, "a dolgok lényege".

E "képlet" filozófiailag precíz. A jel-szimbolum felfogható, perceptibilis, és jelentést juttat kifejeződésre. E precíz képlet azonban egyúttal teljesen általános, a legáltalánosabb értelemben vett nyelv képlete. A nyelv jelek rendezése, mondotta már Ferdinand de Saussure /Cours de linguistique générale, 1916/. Ernst Cassirer alapvető műve /Philosophie der symbolischen Formen, I-III, 1923-1929/ kiterjesztette a "szimbolum" fogalmát a tudományos, művészi, vallási, rituális és másfajta "kifejeződések" egész területére: a tudomány képletei, formulákban kifejezett törvényei, absztrakciói mind "jelek", azaz szimbolumok, amelyek "mögöttük levő" jelentésre utalnak. Alfred North Whitehead még tovább ment és a megismerés egész tanát "szimbolizmusra" alapította. "Az emberi elme - írta - akkor funkcionál szimbolikusan, ha megismerésének bizonyos komponensei segítségével olyan tudatra, hitre, érzésekre és szokásokra tud fényt deríteni, amelyek megismerésének más elemeire vonatkoznak. A komponensek előbbi sora szimbolum, utóbbi sora pedig a szimbolumok jelentése. Azt a szervező funkcionálást, amelynek segítségével átmenet jön létre a szimbolum és a jelentés között, szimbolikus referenciának fogjuk nevezni".<sup>29</sup> Whitehead és Cassirer közös tanítványa, Susanne K. Langer a tudományok szimbolusarendezésének vizsgálatára koncent-



rálta első főművét /Philosophy in a New Key. Cambridge, Mass., 1942/, majd ugyanazt a művészetek területére alkalmazta /Feeling and Form. London, 1953/. Jellegetesen általánosan szimbolus-meghatározását ebben így fogalmazta meg: "szimbolus minden olyan eszköz, amely absztrahálásra képesít bennünket." <sup>30</sup> A meghatározásban benne rejlik az a gondolat, hogy minden szimbolus a maga konkrét jelentésénél sokkal tágabb, gazdagabb jelentés absztrakciója, "kivonata". Amikor József Attila azt jósolta, hogy a munkások majd a gyárra szegszik "az ember vörös csillagát", nemcsak a hatalomátvétel politikai tényét absztrahálta jelképbe, hanem a kép "szimbolikus referenciája" kiterjedt egy történelmi korszakra, az ehhez kapcsolódó érzelmekre, indulatokra, racionalis és emocionális meggyőződésre: az emberiség jövőjére is. - Nem lenne értelmese tovább halmozni a példákat a célból, hogy kiemelhessük: a szimbolus, szimbolika, "szimbolizmus" a modernség tudományának és művészetének egyik kulcsfogalma.

Általánosan értelemben tehát a szimbolus valami olyan dolog jelle, amely még valami másat is "jelent", mint amit maga a szimbolus közvetlenül ábrázol, amiből valami a szimboluson túlmutatót ismerhetünk meg, valami "mögötte" levőre következtethetünk. Szimbolus egy fogalom érzékelhető jelle: jelkép. A jel és a jelölt között nem kell hasonlóságnak lennie. A nyelv és az írás, a képi jel vagy mivolta, színek, jelvények, zászlók, szertartások: gondolatoknak, fogalomoknak, érzelmeknek a jelei, ezek szimbolusok. Gyermekek és primitív népek gondolkodása tele van szimbolusokkal; a közhiedelem és a nélpeszichológia egyaránt szimbolikus jelentést tulajdonít az álmoknak. A tudomány területén pedig a szimbolus és jelentés viszonyát a szimbolika, szimbolusokutatás, szemantika, szemiotika, szemantológia vizsgálja. "Milyen mindent csak szimbolikusnak kell tekinteni - írta Goethe is von Müller kancellárnak 1821. június 8-án, - és mindenütt valami más is rejtőzik még a dolog mögött". Ilyen értelemben fogta fel szimbolikusnak Goethe az irodalmi művet is, amelynek a konkrét egyes esettel kell foglalkoznia, de ugyanakkor az egyes eset mint "szimbolus" révén valami általánosra, törvényszerűre kell utálnia. <sup>31</sup> Foucault a klasszikus kapitalizmus polgár-emberének, de még általánosabban a törekvő, kutató, alkotó, racionalis embernek a szimbolusa. Az irodalmi típus egy csoport, egy osztály, egy közösség



jelképe: Gorkij alakja, az Anya egyén, mint ilyen "jel", de logikailag magasabb értelmében véve a munkácsészta szimbolusa. A "szimbolikusodásnak" ez az értelmezése általában a művészi ábrázolás és különösen a realista művészi ábrázolás alapkérdéseit közé veszi, és a maga helyén még egyszer vissza kell rá térnünk. A szimbolizmus módszerében azonban a "szimbolikusodásnak" más értelmezése szerepelt.

A különbséget ismeretelméleti szempontból lehet megérteni. A szavak ismételődnek, a szimbolizmust körülíró vagy meghatározó szavak: érzékelhető jel és általa megnyilvánuló jelentés, egyenlő, amely valami általánosnak szimbolusa, felfogható /perceptibilis/ szimbolus, amely az "esszenc", a "lényegre" utal. A "szimbolikus referencia", azaz a szimbolus és a jelentés közötti viszony azonban nem mindenfajta szimbolus esetében azonos. Alapvető köztudott mutatkozik meg abban, hogy az egyik fajta szimbolus referenciája racionális, diszkurzív, egyértelmű, a második intuitív alapszik, jelentését csak sejteni, "érzeni" lehet. Az előbbi általában a tudomány, az utóbbi általában a művészet szimbolusaira érvényes - legalábbis Susanne K. Langer meglehetősen két könyve ezt a különbségtételt sugallja. De a goethai értelemben vett művészi szimbolus szintén racionális, míg a szimbolizmus a szimbolikus referencia második, intuitív változatát iktatták be költői módszerükbe. Ebből a szempontból elenyész a különbség a szimbolizmus intellektuális, vagy emocionális-intuitív-impresszív alkati típusai között. Sőt: a szimbolizmus költői módszerének alapvető eleme a szimbolikusodás mellett az intuitív volt. Intuitív boldogulástól várták, hogy eljuttassa őket az "esszenc", a "lényeg" megismeréséhez, és feltételezték az intuitív boldogulás képességét közönségükre is. Ezzel előre elhárították a kiépülő "nem értő" művészetkritikát, amely körülvette őket.

A tudományos és a művészi szimbolusok referenciájának megkülönböztetése tehát nem egyértelmű. A tudományos megismerés általában lépcsőről lépcsőre halad, azaz diszkurzív és azáltal intellektuális. De van tudományos intuíción is, közvetlen boldogulás, evidencia. Éppen a szimbolizmus tudomány-modellje, a matematika például evidenciákra, azaz diszkurzív bizonyításra már nem szoruló, közvetlen alaptételekre. Működés az intuitív művészi megismerés vagy felismerés nem szűkesképpen antiintellektuális jellegű.



Azt, hogy Brecht Galileije az igazságot gyöngeségből vagy érdekből megtagadó tudós szűkebbeszerű bukásának szimbóluma, közvetlen, de nem antaintellektuális belátás útján ismerjük fel. A realista művészi szimbólum racionális, noha szimbolikusan referenciájához közvetlen belátás útján jutunk. Ismeretelméleti szempontból tehát a realista művészi szimbólum nincs ellentétben a tudományos szimbólummal, mivel mindkettő ugyanarra a realitásra utal. A szimbolista művészerben alkalmazott szimbólumok azonban más természetűek. A szimbolisták szimbólumai ezért "bizonytalanok", elmosódottak, többértelműek, mivel nem racionális, hanem irracionális-intuitív "megértésre", emocionális-intuitív-impresszív megközelítésre tartanak szemmel. Hogy világos legyen a különbség, állítsuk egymással szembe Brecht Galileiját és Arthur Rimbaud nagy szimbólumát, a "rézszeg hajót"! Anennyire világos az előbbinél szimbolikusan referenciája, olyan elmosódott, többértelmű és bizonytalan az utóbbié. A összehallgatásból, meg kell azonban jegyeznünk, kizárjuk az esztétikai értékelést; csíre figyelünk kell, az a szimbólum és az intuitív belátás szerepe a realizmus és a szimbolizmus művészi módszerében.

A szimbolista intuíció természetéből következik az ábrát módszerünk egy harmadik, döntő eleme: impresszionizmus.

Az impresszionizmus ugyanis nem önálló művészeti és irodalmi áramlat, hanem művészi alkotómódszer, amelynek megvannak a maga sajátos stílusjegyei: festészetben a mozgás, a regyogás, az árnyalatok sokasága és egymásba való átmenete; szobrászatban egy egységesbefolyó finom felületek /Rodin/; zenében az érzelmi árnyalatok rendkívül finom, könnyed és kecses kifejezése és a dallamok összehangolása /Debussy, Ravel/; költészetben és irodalomban a hangfestés, a zeneiség, a színezetesség, a lélekállapotok finom árnyalására szolgáló modern stílusjegyek, például az asszociáció folyamatok bemutatása, mint a belső monológ, a tudatfolyam, a style indirect libre és így tovább. Impresszionista inkább - világosabbá mondom - csak a festészetben tartunk szemmel, a XIX. század utolsó negyedében virágzó francia iskolát, amely kibontakozásának ideje szerint egybeesett az irodalmi naturalizmussal és szimbolizmussal. Az impresszionista festők a műteremben, neoterikus fényűző dolgozó konzervatívok "akadémizmus" ellen fordultak, kimentek a napotűtött természetbe, újra fel-



fedezték a tájat, frisse színekkel, egymásba fonódó árnyalatokkal, terek és mozgalmak látványokkal festették tele vásznaikat. Nem vitás, hogy természetesebben, valóságosabban festettek, mint akadémista elődeik. Ebből érthető, hogy Zola a naturalizmus nevében vette védelmébe mozgalmukat. Az impresszionizmust azóta is nem egy művészetkritikus tekinti a naturalizmus egy változatának. Az impresszionisták "naturalizmusához" tartozott a pillanat rögzítése, a látószög elsőbbsége a fölött, amit az ábrázolt dologról tudni lehet. De éppen a látószöghöz és a pillanathoz való ragaszkodás vezette túl az impresszionista festőket a naturalizmuson és fenyegette őket azokkal a veszéllyel, hogy pusztán benyomásokká, "érzetessévé" oldják a látható és tapasztalható valóságot, a természetet. Ernst Mach szubjektív szenzualista filozófijára, amely szerint a világ számunkra csak érzetek "nyalábjából" áll, a mindez, amit még beleegyerésünk, a mi hozzáátételünk, megfelelő előélet volt az impresszionista módszer festészeti gyakorlata számára, ezt már Hermann Bahr észrevette. Az impresszionista módszer "ideológiája", eszmái alapja nagyon hasonlított tehát a szimbolizmus eszmái alapjához. Kéltészetben, prózában, drámában ezért lehetett az impresszionizmus a szimbolizmus módszere.

A "szó művészetére" az impresszionizmust mint jelzőt már a századfordulón alkalmazták, nem egy irodalomtörténetben a századforduló irányzatai vagy iskolái között szerepel, a az irodalmi impresszionizmus és expresszionizmus összehasonlításával még ma is találkozunk. Holott a két fogalom egyáltalán nem egyenlő rangú. Az impresszionizmus a világ megközelítésének egy módszere, az érzetek és idegek játéka, az érzékek útján nyert benyomások tükrözésének, olykor elmosódott, "uszó" hangulatoknak "határozatlan" szavakba foglalása, hangulatábrázolás, hangulatkeltés. Az expresszionizmus körülhatárolható, programmal rendelkező, harsogó nemzetközi művészeti áramlat, amelynek megvannak a maga sajátos eszmái alapjai, módszerei és stílusvonásai. Módszerei között helyet kap az impresszionizmus is, töredékes képek egymásra halmozása, vibráló látványok, szó-zene. És ugyanígy kiindul az impresszionizmus más áramlatokhoz tartozó irodalmi művek módszeréről. Heinrich Mann "operaí" regényét, a Hívóreg az irodalomkritika általában az expresszionista próza "előfutáraként" tartja nyilván, noha csak annyiban előfutára az expresszionizmusnak, ahogy az azt



megelőző áramlathoz, az irodalmi eszecscezió áramlatához tartozik. An lehet, hogy ez még eldöntendő kérdés. Bizonyos azonban, hogy ha figyelmbe vesszük a regény eszecsceziójának áramló mozgását, színhelyeinek dinamikus változását, jeleneteinek pillanatról pillanatra következő egymás-felváltását, párbeszédeknek izgatott vibrálását, szerkesztésnek zeneiségét, telt harmóniájú finálóját, mindenképpen az impresszionista módszer egyik sikerült megvalósításának kell tekintenünk az olvasóval prózában.

A szimbolizmus és az impresszionizmus, az áramlat és a módszer összekapcsolódásának, illetve elő- és félrendeltségének koronatanúja Verlaine, akinek nevezetesen szimbolista Költészet-tana nem egyéb, mint az impresszionista módszer esztétikája a költészetben. Az intellektuálisan kihagyozott poén /a csattanó/, az érzékszervi retorika, a szabályozott verssor és rima nem kaphatnak helyet Verlaine impresszionista módszerében, ezek ellen tiltakozik; helyettük hangulatot kíván, szó-zenét, endelítő hang- és szín-muzeikát, hogy felhőként lobogjon a verse "az időges szélben"... A szimbolizmus emocionális-intuitív változatának eszecsceziójában az idők, az érzetek, a színek, hangok, szagok, ízek, tapintási érzékelések időges impresszionizmus, a "belő tájak" víziója, ami az érzetek köréből már a lálek mélyebb rétegeibe vezet át. A német nyelvű szimbolisták közül például Rainer Maria Rilke, a magyarok közül Tóth Árpád és Juhász Gyula fejlesztették az impresszionista módszert tökéletességre. Ő az ő impresszionizmusuk áramlata, "mozgó" hangulatossága távol áll a naturalizmustól, míg az impresszionizmus a példának sokszor idézett Dostoevics von Ljiljencsere hangutánzó és hangfestő versei végorodmányban a naturalizmus egy lírai árnyalatát képviselik. Az impresszionizmus mint módszer tehát - ismételjük - a modernség több áramlatának keretében is helyet talált.<sup>32</sup>

A lálek mélyebb rétegei: a szimbolizmus okkult, misztikus irányulásának és forrásainak megfelelően a tudatalatti réteg fel-  
színre engedése a költészetben. Ha az impresszionista módszer alkalmazása kapcsolatot létesít a szimbolisták, naturalisták, eszecscezionisták, exprecczionisták között, a tudatalatti áramlatok "folyaszabeditása" és felhasználása a szürrealizmus "előfutóirává" avatja őket. Vagy talán helyesebben: erre utal, hogy mindezek a non-racionális művészi módszerek nem kötődnek kifejezetten és



kizárólagosan a modernség korának vagy összefoglaló irányzatának egyik vagy másik áramlatához, hanem több-kevesebb intenzitással megjelennek az egyikben is, a másikban is, anélkül, hogy elcsúsznának a különbségeket ezek között az áramlatok, mozgalmak, iskolák között. A tudatalatti világ felzárkózó engedése, a képzetek szabad áramoltatása, a tudatfolyamat leírása "technikák". Közös elméleti alapjuk a háttérük a modern pszichológia, amely az neoassociaционs érzetpszichológia túlhaladása után a psziché mélyebb rétegeibe hatolt. A szimbolizmus első nevezetékének kortársa volt Jean Martin Charcot, Freud francia mestere, a második nevezeték pedig már Bergeantól, Nietzsche-től, Sigmund Freudtól tanult pszichológiát. A "szimbolista én" kitorjaskodott a tudatos énről a tudatalatti énrre, kitágult és meghosszabbodva magába ölelte az ismertetel együtt a csak félig és homályosan ismert belső világot, az ősek örökségét és az üszkösödést, ezt a tudatalatti réteg világán kívül a tudattalan világot is. És mivel az én "teljes egész" - írta René Ghil -, "énünk homályos meghosszabbításán révén" "mind a tudatos, mind a tudattalan, a Mindennel egyesülve, ezt a Mindennél is többel együtt" jut el a tudatunkba.<sup>33</sup> Rimbaud vagy Mallarmé, és Ady /korai/ költőesetét sem lehet megérteni a sajátosan szimbolista "énbővülés" tudomásvárató nélkül. A modern pszichológia és a pszichoanalízis mellett bejáratzik az én világának a kitágulásába a már említett okkult-misztikus források ideológiai hatása is.

Végül meg kell még említenünk a szimbolista költészet más-szerűségét egy az áramlat csak tagjára jellemző vonását: a lírai "személyteleniséget". A lírai én nem lép föl első személyben, hanem átadja a helyét egy szuggesztív és személytelen lírai tárgynak. Hugo Friedrich említi ezt az "anekdotát", hogy amikor Rimbaud felolvasta költőesetének, Théodore de Benville-nak a Részeg hajót, az hiányolta, miért nem kezdődik a vers ezzel, hogy a költő ki mondja: É maga a részeg hajó.<sup>34</sup> Alighanem helyes, ha ebben a személynelen, "objektív" líraiságban kereszünk, Hugo Friedrichhoz, a különbséget a romantikus és a szimbolista líra között. Az "objektív" líraiság, amelynek párjára nem a romantikus lírában, inkább a középkori hianuenköltészetben akadhatunk, esakszor "anonimdráma" alakítja a szimbolumra épülő verset - ilyen maga a Részeg hajó - e egyuttal megadja a kulcsot a szimbolizmus drámai alkalmazható-



ságához. A szimbolista dráma jellegzetesen "személytelen líra", ahol a költőnek nincs módjában első személyű minőségben fellépnie, noha az objektív drámai struktúrában jelen van. Másfelől a személytelen lírának van egy szűreán stilisztikai eszköze, az "abszolút metafora", amelyből az összehasonlítottak egyike, a hasonlat egyik fele elmarad, s a másik fele vezzi át a teljes hasonlat funkcióját. A "szimbolizmus nagy titka" - írta Illyés Gyula 1936-ban - "hogy a költők nyílt színen megölték egy szót", a hasonlítás szavát: sínt. "A lelken ódon babonás vár", írta Ady is.

Az "abszolút metaforával" a szimbolista stílus rétegöbe jutottunk.

### A szimbolizmus stílusának jellemzőességei

Sokak által megfigyelt és leírt terület ez. A kritikai megnyilatkozások és költői önelemzések a dolog természetét szerint főképpen a stílus szintjén mozognak, ami annál is inkább érthető, mivel csupán csak a stílus útján valószínűsíthető meg a szimbolista szépoedzésesemény, a lelkek a "kemény korbáccsa". Száz év oltóttával azt ma már világosan lehet látni, hogy a szimbolista stílusigénye új szintre emelte az európai költészetet. Még napjainkban is, akaratlanul bennük látjuk a modern költészet mestereit, hozzájuk mérte magát vagy velük összehasonlítva tagadta meg stílus követelményeiket és eredményeiket legalább két-három utónak követhető költőnemesedék. Maradandó tekintélyüket nem ideológiájuknak vagy poétikájuknak /nézőszerűeknek/, hanem stílusuknak köszönhetők, amelynek eszközeit nehéz volna rendszeresen és főként hiánytalanul felsorolni, hiszen a stílus mindig a megvalósult művön jelenik meg, tehát szüntelen változata és mozgata van.

Ma mégis kísérletet teszünk arra, hogy ezek közül néhány jellemzőt, legjellemzőbbet kiemeljünk, amelyek a szimbolista módszer olvasóinak következményei, a képszerűséget kell elsőnek említenünk. Kép maga a szimbólum is, képek a hasonlatok; az "abszolút metaforák" annál is inkább képek, mivel az a természetük, hogy csak a képírásuk marad meg; képek az allegóriák, a metafora jelzők, amelyek szintén hasonlatokat rejtegetnek /mint a "rözeo dalok"/. Soha a képek olyan zuhatoaga nem került voroba az európai költészet története folyamán, mint a szimbolista veresébe. S a képeket színek kísérlik, sárgák, kékék és barnák, ezeknek



esetkor csak hangulatkeltő a szerepük, mint a esetkor csak töltésként használt hangulatfestő jelzőknek is: "buc", "vad", "szomorú", "sáls" stb.

Rimbaudhoz fordulunk példásért, helyesebben A rózsák hája Tóth Árpádtól származó meggyőztetéshez, amelyben a színek talán még jobban tobzódnak, mint az eredetiben:

S vakító hócsúcsokról álmodtam zöldekben éjén,  
Míg melege tengeremhez rajtolás utra kelt  
Az óceánok csókja: izos áram a mélyben  
S menten vele s a sárga s kék foszfor énekelt ...

Gleccsért, ezüst napot, gyöngyházhabot, perzso  
Eget, sok sötét roncát, mik barna öblön ucsnak,  
Höl szörnykigyókat kínoz az álmodó merés  
S enyhülni buc szaga vón görbe fákra kuszak ...

Képek a színészetié is, a különböző érzetterületek összekapcsolása egy képben: az "éneklő foszfor", a "buc szaga vón görbe fa". Képek sorából áll Rimbaud három szonettje, A színek hangjai szonettje, mely hangok és színek megfeleltetés, a fantáziának egy a pszichológia által színtartott, ha nem is gyakori jelenséget tárja fel, képek a "korrespondenciák", a színek, hangok, illatok, ízek egyéneknek megfeleltetés, az analógiák, amelyeket a szimbolizmus ugyancsak használ. "Míg tehát a korábbi költő egyetlen érzékszerv adalékait kapcsolta össze, a szimbolizmus egész orkester állt rendelkezésére" - írja Komlósi Aladár.<sup>31</sup> S ha a szimbolizmus is hozzáveszük a képzőművészhöz, mint annak kiegészítést és kifejező erőjének növelőjét: valami összekapcsolás-főlére való törekvés bontakozik ki a szimbolizmus stílusoszközök együttesében. Ennek analógiájául - és ihletőjéül - a szimbolizmus által oly nagyon csodált Richard Wagner Összetekvés-je kínálkozik, amely - szándéka szerint - az összes művészetek eszközeit egyetlen műbe foglalná össze és egyszerre hatna, a minél intenzívebb hatás kedvéért, az ember valamennyi érzetterületére és az érzékeken keresztül érzelmeire, értelmére és akaratára. Azaz: a világot mintegy a maga összességében összekapcsoló a hatása alá kerülő emberrel, azt is, ami a racionális és érzékelhető a világban, azt is, ami csak sejthetően, tudat alatt, "elfojtottan" vagy mások formájában jelentkezik. "A mindenséget végyon varába venni" - írta erre a művészi attitűdre is találóan a szimbolizmus Babits Mihály. A szimbolizmus vére mintegy az egyetlen nyelv eszközeivel



próbálta hozzáférhetővé tenni, szóhanggal és képpel ábrázolni mindazt, amit Wagner a szöveg, a zene, a látható kép, a mozdulat ötvözetével akart megvalósítani zenedrámáiban. És hatásában is ugyanúgy "varázst", "bájoslást", szuggesztíót keresett, egyszer homály és sejtelmesség, mászor az érzések együttes muzsikája, vagy - mint Yeats vagy Ady - az ősi, népi mitológia képeinek és jelképeinek felhasználása útján.

De mint ahogy Wagner Gesamtkunstwerk-jében maga a nyelvi réteg, a drámaszöveg lényegében a mű egészét tartalmazza és helyettesíti, úgy törekedett a szimbolista költészet is a "mindenség" verebevételére. Már Lichtenberger, a híres francia Wagner-kutató megfigyelte ezt. "El lehet mondani - írta -, hogy a két művészet egyesülésében a költészet képviseli, Wagner szerint, a him elemet, a megtermékenyítő férfi-megot, amely csírában az egész drámát tartalmazza." 36

A nyelvnek kell tehát hordoznia mindazt a "varázst", amelyet a szimbolista vers fel akar idézni: az elmosódott, vagy éppen rökítő impressziót, az álmot, a hangulatot, a "bájoslást". Soha még a modern litteratura történetében, ismételjük, olyan nyelvi igényt nem támasztott, olyan stílusnormával nem lépett fel költői irányzat, iskola, csoport, mint a szimbolistáké. A francia, az orosz, a dél-amerikai-spanyol /modernismo/, a német-osztrák, a cseh, horvát, lengyel vagy magyar szimbolizmus legnagyobb irodalomtörténeti érdeme az, hogy megújította, újjáteremtette a költői nyelvet. Ezt az érdemét nem lehet kétségbe vonni.

Amire már kevesebben gondolnak, az a szimbolisták nyelvi formatörőkvésének tudományos hatása. A szimbolisták költői nyelvtörőkvése és stílusnormája inspirálta a századforduló nyelvtudósait, stilisztikusait, kritikusait arra a megállapításra, hogy a költészet nyelvének feladata és funkciója nem azonos a mindennapi nyelv feladatával és funkciójával, különbözik a mindennapi, vagy a tudományos ismereteket közlő nyelv céljától, sajátos és önálló célú, abban tér el minden más nyelvtől, hogy mindenekelőtt esztétikai funkciója van. Nem olvont gondolatokat, általános közlendőket, nem is pusztán érzelmeket kell szavakba foglalnia, hanem szépségélményt, művészi hatást kell támasztania magának a nyelvnek az eszközeivel. A nyelv mint olyan közöl valamit; a szimbolista költészet nyelve, a "költői nyelv" evokál, felidéz, életre



hív. Olyan gondolatokat, érzelmeket, hangulatokat, sejtéseket hív életre, amelyeket a saját gondolatosságával ki sem fejez, de kifejez teljes esztétikai eszköz-tárával. A költői nyelv nem pusztán a rajta tullevő, vagy "mögötte levő" esztétikus gesztúra, hanem maga az esztétikum, az esztétikai tárgy. Nem az, amit kifejez, a leglényegesebb benne, hanem legalább ugyanolyan lényeges a kifejezés maga, a költői nyelv /mint kifejezés/ evokatív ereje. A szimbolista költő nem kézen kapja, nem átveszi, hanem "teremt" a nyelvet és általa az esztétikai esztétikumot: "Az esztétikai formákat a kiválasztott, egymással társított és ritmizált hangok /szavak/ fogják felidézni, abból a célból, hogy esztétikai élményt hozzanak létre - írta 1888-ban Ernest Raynaud.<sup>37</sup>

A kifejezésnek és a kifejezés tárgyának /a kifejezettnek/, vagy másképpen a jelentéshordozónak /signifiant/ és a jelentottnak /signifié/ azonosulása a költői nyelvben: a szimbolista nyelv-esztétika a tótale megfélelt Bergson, vagy Croce esztétikai felfogásának, megfélelt a szimbolizmus idealista filozófiai álláspontjának, amelyet a maga rézéről Remy de Gourmont 1896-ban így foglalt "ujkantiánus" szavakba: "Csak jelenségeket ismerünk, csak létezetek fölött elmélkedünk; minden magánvaló igazság hiúsoszik a kezünkkel".<sup>38</sup> Ami megmarad tehát, az a nyelv; Ferdinand de Saussure szavával "jelrendszer"; a költői nyelv, amely ezek szerint evokatív költői jelek rendszere. Saussure a szimbolizmus kortársa volt a bizonyosan ismert stílusfelfogásokat, amelyet - az eleők között - éppen Remy de Gourmont mutatott be. /Le problème du style, 1902./ A századfordulón fellendült francia stílus-kutatás minden bizonnyal összefügg a szimbolizmus stílusproblémáival: Charles Bally 1909-ben adta ki nagy stílusztikáját /Traité de stylistique française, I-II./, amely már tartalmazta elméletét a nyelv racionális és affektív elemének világos megkülönböztetéséről, s noha vizsgálatai nem voltak szorosan esztétikai irányúak, lényegében megalapozta az orosz szimbolista költőkkel kapcsolatot tartó formalista nyelv- és irodalomtudósok, valamint a csak modernistákkal érintkező prágai nyelvészeti kör elméleteit.<sup>39</sup>

A nyelv mint esztétikai kifejezés, a szépség kifejezőeszköze, a költő szabad teremtője: a szimbolizmus költői nyelvére nem alkalmazhatóak azokhoz a szabályokhoz, amelyeket rébék-



lyóztak a verselésre a századok hagyományai. Tradicionális vers-  
sorok helyett szabadversere volt szükség - ez lett a szimbolizmus  
egyik legfontosabb stílusujítása. Milyen a megváltozott világ,  
a "tudományos korok", hogy Zola egykoru szóhasználatára utal-  
junk vissza, új kifejezési formákra várt, mivel új gondnivaló-  
kat kellett kifejeznie általuk. Ez volt a művészetek története  
folyamán minden újító mozgalom hitvallása, de a modernséggel kez-  
dő évszázadban, a társadalmi, tudományos, technikai átalakulá-  
sok e hihetetlenül felgyorsult ütemű szakaszában különösen indo-  
kolt volt megújulást követelni a művészetből. Szabadabbá tenni a  
versort, a ritmust: ez a szimbolizmus /és különösen az addigi  
erősen megkötött verseléssel szembe forduló francia szimbolizmus/ "er-  
kölcsei eredményei" közé tartozott, amelynek előérééhez éppúgy  
segítségül hívták a kísérleti természettudomány mentalitását, mint  
Zola a naturalista "kísérleti" regényhez. A "kísérlet" és a "tu-  
dományosság" fogalma nem hiányzott - láttuk - a szimbolizmus szó-  
tárából sem, a rendkívül érdekes, noha a dialektikus valóság ösz-  
szefüggéseiből szükségszerűen következik az, hogy legfontosabb,  
és nem csupán francia, hanem világhírlétezési vívmányuk: a szabad-  
vers, összekapcsolódott a kísérleti tudományos mentalitással,  
mint annak prozódiai-stiliztikai következménye. Szóval erről  
Francia Violé-Griffin 1907-ből kelt vizsgálataintése, ame-  
lyet Egy erkölcsi hűdítés címen tett közzé:

"A költő művészetéről vallott igen meglehetősen felfogások  
következménye volt az, hogy a legjobb szimbolizmus, miközben élet-  
filozófiát és szellemi etikát épített ki, kritikai vizsgálat  
elő vetették a nyelvi erőforrásokat is, és kísérletileg közeled-  
tek a zenei lehetőségek tanulmányozásához. Általános volt az a  
törekvésük, hogy kísérletileg kutassanak fel reális és logikus  
alapot a gondolat ritmizált kifejezésére ..." "A természettuda-  
omány szellemét /l'esprit scientifique/ segítségül hívva a szimbo-  
lizmus kihangsúlyozza hagyományait és elkezd, mint valami új  
Lavoisier, kísérleteit, amelyek nem voltak mindig eredményesek"...  
"A szabadvers lényeges erkölcsi hűdítés minden költői tevékenység  
szárára; a szabadvers nem pusztán grafikus forma, hanem mindenek-  
előtt szellemi negatortúra ... Ami ebben a költői mozgalomban a  
legérdekesebb, az ezt meghatározó szellem: természet és tartás  
csak általa lesz".<sup>40</sup>



Még egyezzer, befojezőből, bizonyítanunk lehetett még a stílus példájával is, hogy a szimbolizmus éppúgy a "tudományos korok" művészeti érzélete volt, mint a naturalizmus, amelyet egyébként mindenben az "ellentétének" szokás, és bizonyos joggal, tekinteni. Mindkettő a modern művészet és irodalom évszázadának Aufstaktje, hangütése, tulajdonképpen megadja a modernség két esleptendenciáját, noha következményeiben eltér és különbözik is. Ha a naturalizmus a modern epikát indította el az útjára és ámbár mint érzéket egy idő múlva olvénhedt, megbukott, a nyomát rajtahagyta a próza nála modernobb változatain; ha a naturalizmus az "epikaiiságot", az epikai struktúrát érvényesítette a non epikai műfajterületen, a drámában /sőt a szegényes naturalista lírában is/; a szimbolizmus a modernség irodalmának lírai vonulatát juttatta uralomra. Nehézveretű és "tiszte" líraiiságot teremtett a lírai költészetben, a romantikánál olvontabb, raffináltabb és éppon ezért "tulfejlett" és mindentalan a dekadencia lelohetőségével határos fokon, vagy ebbe már belekerülve; lírát a prózában és a drámában is. Ha Marcel Proust prózáját olvemozánk a szimbolista kategóriák szorint, nehéz volna non fedezni fel benne az intuició, az improvizacionizmus módoszerét, a stílus tisztaságát és zeneiságig fokozott szűpségét, az érzetterületek korrespondenciáját, a feltudatos vagy tudat olatti rétegekkel dolgozó finon pszichologizációt, az ábrázolás totalitására való törekvést a létezőleg rendezertelenül halmozott részletek felsorakoztatása útján. A szimbolizmus legfontosabb hozzájárulását a modern dráma fejlődéséhez ugyancsak abban kell keresnünk, hogy miképpen befolyásolta a drámai struktúrát a maga lírai természeté szorint.<sup>41</sup>



## VI. Drámai szimbolizmus és szimbolista dráma

Le théâtre, ou sans doute, si  
cette civilisation ne s'effondra  
pas trop tôt, s'accomplira le rite  
de la Religion esthétique, appar-  
tient au Poète d'abord.

/Charles Mauriac: La littérature de  
toute à l'heure, 1939./

A szimbolizmus előszörben lírai természetű művészi áramlat volt, mint ilyen nemzetközi, de terjedőnek határai, mint láttuk, még mindig nincsenek pontosan kiderve. Még sem egyeztünk meg abban, kiket és kiknek milyen műveit kell a szimbolizmus áramlatába sorolni az európai költészetből. A szimbolista dráma "határai" még elmosódottabbak. A drámai szimbolizmus kritériumait még kevésbé sikerült eddig megnyugtatóan megállapítani, mint a lírai szimbolizmusét. Ha a szakirodalomhoz fordulunk, a feleletet és vélemények még nagyobb "szóródással" találkozunk, mint a lírikusok osztályozásánál. Lukács György 1909-ben befejezett könyve, A modern dráma, amelynek még ma is "modern" szempontjait és megállapításait nem lehet eléggé csodálni, a "szimbolista" dráma kategóriáját nem alkalmazza, holott Arthur Symonds már 1889-ben Masterlincknek szentelt nevezetese könyve, The Symbolist Movement in Literature egyik összefoglalóját. Lukács könyvének részben "Impresszionizmus és lírai naturalizmus", részben "Masterlinck és a dekoratív stilizálás" című fejezeteiben foglalkozott a drámai szimbolizmus jelenségeivel, az előbbiben Hauptmann, Schnitzler, Cechov, Przybyszewski egyes darabjai kerültek sorra, az utóbbiban Masterlinck mellett d'Annunzio és Hofmannsthal színpadi művei és Oscar Wilde Salomé-je. Ez utóbbiakat Lukács "új romantikusoknak" nevezte. Guy Michaux 1947-ben Villiers de l'Isle-Adam, Masterlinck és Paul Claudel mellett döntött, Konrád Aladár 1963-ban több jelentéktelen néven kívül Hofmannsthal, Hauptmann, Strindberg, Wilde és d'Annunzio nevét emlegette, mint akiket meglátozik Masterlinck hatása; végül, 1967-ben, René Wellek a késői Ibsent, Strindberget, Hauptmann és O'Neillt jelölte ki a szimbolista áramlat legfontosabb drámaíróinak. /Masterlinck és Claudel neve Wellek névsorából, meglepő módon, elmaradt./<sup>1</sup>

Ha mi is megkíséreljük, hogy állást foglaljunk a szimbolis-



te dráma kérdésében, könnyebbé nem szabad ebbe a hibába esnünk, hogy személyeket adaptálunk valamilyen művészeti vagy irodalmi áramlathoz művek helyett. Az, hogy Ibsen a szimbolizmus-hoz közelálló drámákat írt, nem változtat azon a tényen, hogy ő drámáiban neki sikerült a XIX. századi drámai realizmust a legmagasabb fokon megvalósítani. Hauptmann már az 1890-es években változtatta a naturalista és non-naturalista, "költői" módszerű drámákat, őt követte is a két módszert és stílust, Strindberg írt romantikus történelmi darabokat, naturalista drámákat, szimbolista jellegűeket, ezecceziós módszerűeket, valamint realista lélektani darabokat, őt az expresszionizmus némely szakemberei szerint ő írta az első expresszionista színműveket is. Ha jól megfontoljuk, korunknak, a modern művészet és irodalom utolsó száz évének alig van olyan jelentős alkotója, akire a módszer és stílus a változtatása, a módszerek és a stílusok változtatása ne volna jellemző. Módszer és stílus szempontjából mennyire "homogén" például Walter Scott életrajza Thomas Mannéhoz képest, vagy még a szintén két módszer-változáttal, Sturm und Dranggal és klasszicizmusával dolgozó Schiller életrajza is Bertolt Brechtéhoz képest. Ugy létezik, hogy a modern művészet és irodalom évezredében meggyorult a változás üteme, vagy még inkább: gyorsabb lett a kommunikáció és ezzel a módszerek, stílusok, hatások átadása és átvétele.

De ha elfogadjuk is, hogy elhibázott dolog volna életrajzokat látni el egy-egy áramlat címkéjével és csupán egyes művek ide vagy oda sorolására szorítkozhatunk, akkor sem érhetünk el nagyobb biztonságot ítéletünkben mindaddig, amíg meg nem határozzuk, milyen kritériumok alapján kell döntanünk az egyes művek ide vagy oda sorolása felől. Goethei értelemben a dráma is, mint minden esztétikus irodalmi mű, akkor "szimbolikus", ha az egyes esztétikus, amelyet esztétikájával ábrázol, az általánost tükrözteti; azaz a modern esztétika nyelvén szólva, ha tipikus alakjaival és helyzeteivel tulmutat önmagán és a valóságnak magában a drámában ábrázoltnál sokkal erősebb szektorára érvényes igazságot fejez ki. Ebben az értelemben volna "szimbolikus" Ibsen Nórája, mert nem csak a darabban bemutatott "egyes eszt" felett mond ítéletet, hanem a polgári morál általános érvényű kritikáját tartalmazza. Ilyen értelemben "szimbolikus" G.B. Shaw Warrenja is, mert non-



denivelője szintén általánosabb érvényű, mint maga a csodakönyv, amelyet bonyolít; Bertolt Brecht Galileija, mert a nagy olasz fizikus cseré Ürügyn a tudós felvilágoságérül általában szól, a Szeceuáni jóllélek, mivel csodakönyvével a kapitalista termelői "vastörvényeit" szimbolizálja és így tovább. Azaz goethei értelemben a realista drámák "szimbolikusok", éppen az olyanok, amelyek nem számíthatók a szimbolizmus áramlatához. Ha szimbolista drámáról akarunk beszélni, természetesen nem ezekre gondolunk.

Szimbolistának azokat a darabokat tekinthetjük, amelyek a szimbolista áramlat jellemző ideológiai követik, a szimbolista áramlatra jellemző művészi módszert használják, noha ezt drámai alkalmazásban, a szimbolistákra jellemző stílusesszékkel élnek, bár ezekkel is csak a drámára érvényes lehetőségek között. Ezen kritériumok alapján minden bizonyos szimbolista drámának tekinthetjük Masterlinc Malina hercegét, Claudel Aranyfőjűjét, Hofmannsthal lírai drámáit, talán ide sorolhatók Strindberg "álomjátékai" is és így tovább. Ezekre még visszatérünk.

Szimbolusokat azonban sok más dráma is használ, különösen sok a századforduló idején a általában a modern óvvezetékben. Maga a Hóra is szimbolikus címet visel az eredetiben: "Babotthon", "Babház"; hasonlóképpen a "Vadkacsa", a "Sírály", a "Poloska" és más darabokban kifejezett szimbolusok, vagy a darabokban belől előforduló, szimbolikus jelentéssel bíró alakok kényeztetően felteszik a kérdést a drámai szimbolusok természetére, valamint a drámában betöltött funkciójukra vonatkozóan. Drámai szimbolusokat lehet használni nem szimbolista ideológiájú, módszerű és stílusú drámákban is. Ez azonban külön probléma, amelyen érdemes elgondolkozni.

### A drámai szimbolus természete

Ezek szerint "műfaji" különbséget lehetne és kell tenni a szimbolusok között, azaz különböztetni egymástól a lírai, epikai és drámai szimbolusok természetét? Valószínűleg. Legalább olyanféle különbségnek kell lennie közöttük, mint egyrészt a világot a költői érzelem tükrözés "lírai én", másrészt a valóságot objektív tükrözés, de ugyanakkor a műben elbeszélőként jelenlevő "epikai én", valamint harmadrészt a "drámai én" között, amely a dráma önmagában megálló, objektív és ugyanakkor a valóságot szin-



tén tükröző világa mögött elötűnik. A költői én a három viaskodóformára egyedetől pereme eleősorban csak elölétlen, azaz olv-  
ben válnakható el ilyen világosan: a gyakorlat és különösen a  
modern irodalom utolsó száz évének gyakorlata nagyjában-egészében  
elmoata a három viaskodóforma között a határokat. De a lírai,  
epikai, drámai szimbolum megkülönböztetőéhez a költői én viasko-  
dóformáinak megértése mégis hozzásegít.

A lírai szimbolum a "költői énhez" tapad, a lírai átélés,  
felismerés, érzelésvilág terméke, a "költői óntól" el nem válnak-  
ható. Két nagyon kézenfekvő példának vegyük Baudelaire híres ver-  
sét, Az albatroszt és Babits Mihály költeményét, a Sérna lobogót.

A foglyul ejtett albatrosz, a "kék lóg ura" a hajó szil-  
lárd fedélzetére kényszerítve ügyetlenül bicog és "csútit guta  
félcezel", míg a durva "matrózi nép" "rút rőhejre" fekszik ügyet-  
lenségén. /Az idézetek Tóth Árpád szavai./ Ez a lírai szimbolum  
nagyon áttetsző, egyértelmű hasonlat, s hogy még egyértelműbb le-  
gyen, az utolsó versszakban Baudelaire meg is adja a "megfejtőt",  
a hasonlat másik felét, amelynek személynhez tapadó, szubjektív  
jellegét nem lehet félreérteni:

A költő is ilyen, a légi herceg párja,  
Kinek trófa a nyíl s a vihar dúha szép,  
De itt lann busz rab ő, csak vad hehete várja,  
S megbotlik őriés két szárnyában, ha lép.

Az albatrosz 1861-ből, a szimbolizmus "hőskorából" származik,  
de megán hordja a lírai szimbolum placatikus, egyszerű hason-  
lat jellegét, előlegezi az "elátkozott költő" szimbolizmus motívu-  
mát és még nagyon személynhez tapad a romantikus költészet  
idealizmusát, amelyet a Görögország isteneiben Friedrich Schiller  
már 1788-ban megfogalmazott. Gulyás Pál szavai szerint:

Mi a dalban él fent halhatatlan,  
Lent a létben alsoról,

A költészet világának ezen magasabbrendűségéből, elsőkelő  
"idegeniségéből" Babits az európai szimbolizmus késői szakaszában  
tudatos és dacos orónyt formál és nem is akarja sem a valóóság kö-  
zelőségét a költészetben, sem az emberek közelségét a valóóságban.  
A szimbolumnak, amelyet használ, hasonlat-jellege háttérbe szorul,  
hiszen, ha nem annyira szervesen is, mint Rimbaud A régebbi hajó-  
ban, egyedsébe fogja a szimbolum-hasonlat két felét:



Szálljon a lelken sárge lobogóval  
meseze körüljön minden gyáva bárka  
szálljon a lelken sárge lobogóval  
a gyáva ha lát, legyen az arca sárge  
szálljon a lelken sárge lobogóval  
felód uj kórok, uj veszélyek árka,  
szabad, magányos, bús, beteg hajóval  
szálljon a lelken sárge lobogóval.

A szimbólum, noha nem olyan egyértelmű, mint főlesezéccal  
korábban Baudelaire-nál, itt is nagyon körülírt és világos. De-  
bátsa verseinek stílusa az impresszionista módosított szimbolizmus  
nyelvi nyelveit hordozza /"uj kórok, uj veszélyek árka", "szabad,  
magányos, bús, beteg hajóval"/, a versben több a vibráció, több-  
féle a vonatkozás, mint Baudelaire-éban. A szimbólum szemléletes  
sárga azonban nem kisebb mértékű, és mindkét versben egyforma  
nyíltsággal kapcsolódik a "lírai énhez". A szimbólum itt nem ön-  
magában objektív. Kép, de nem "ábrázolat", hanem csak hasonlat.  
A képzelet evokatív funkciójú terméke, mint minden szimbólum, de  
amit evokál, az szorosan a költői énről vonatkozik. Ezért lírai.

Az epikai szimbólum objektívabb természetű, mint például  
az amerikai irodalom "klasszikusnak" tekintett szimbóluma, Moby  
Dick, a fehér bálna, amely 1851-ben "jött létre" Herman Melville  
regényében. Ez a szimbólum is evokatív jellegű, azaz önmagán tul-  
mutató érzelmeket és gondolatokat idéz fel; de vonatkoztatás,  
tudniillik amit evokál, quasi-objektív, az "olbecsülő én" által  
megnevezett, leírt tárgy. Nem az író "rése", vagy pusztán hason-  
lat, amelynek "nézők fele" ő maga, hanem "függetlenül létező"  
objektum.

Ugyanakkor a szimbólumnak mint epikai tárgynak a jelentése  
nem egyértelmű, hanem több különböző jelentése és vonatkozása van.  
W.H. Auden szerint: "Valamely szimbolikus megfogalható egészen egy-  
ez-egyhez jellegű, hanem mindig összetett, és különböző személyek  
különböző jelentéseket fognak fel belőle". /The Enchafed Flood,  
1960/ Ezt az állítást Auden éppen a Moby Dick példájával illusztrá-  
lja. W.V. Tindall számos lehetőséget sorol fel a szimbolikus  
fehér bálna jelentésének értelmezésére. Moby Dick más jelent fa-  
natikus öldözőjének, Ahabnak, más Ishmaelnek, más a regényben  
szereplő hajókapitányoknak. A fehér-bálna-szimbólum tehát több-  
jelentésű, de valamennyi jelentése körülírható, valamelyik sze-  
mély felől nézve meghatározható. Ez volna Auden véleménye. Tindall  
azonban inkább D.H. Lawrence nézetének elfogadása felé hajlik,



aki a klasszikus amerikai irodalommal foglalkozó tanulmányai során /Studies in Classic American Literature, 1923/ a Moby Dick-hez érve így kiált fel: "Nát persze, hogy szimbolus! Hogy nincs a szimbolus? Kétlen, hogy maga Melville is pontosan tudta volna. Ez a legjobb benne". Ezek szerint a fehér-bálna-szimbolus egyszerűen sok mindent jelent. Maga Melville fokozatosan mélyíti és "homályosítja" jelentését az elbeszélés folyamán. Előbb leírja vadságát és érzéketlenségét, valamint szokatlan nagyoságát. A tenger háborgásában bemutatja a bálna szilárdoságát, kitartását. Ahab számára a "gonoszt" testesíti meg, Ishmael számára a "csodavilág", a "nagy rejtett fantom". A bálna anatómiájáról, a bálnavadászok történetéről, a bálnák kiválasztásának módjáról szóló részekben a fehér bálna képe mélyül és rendkívüliségében erősödik. Az interpretátoroknak gazdag aratás kínálkozik. A freudiata a bálna alakjából és Ahab hiányzó félléből vonhat le következtetéseket. A Biblia Jónás próféta cethalának analógiájával szolgál. A metafizikai hajlandóságu kritikus különböző olvont fogalmak szimbolusát találhatja meg a fehér bálnában. Ezekre Tindall utal, valamint utal a politikai, szociológiai és más meggyerészek lehetőségére is. A színhely ismeretéhez bizonyára hozzájárultak az író kalandos ifjúságának élményei.<sup>2</sup> De nagyon kézenfekvő a regény speciálisan amerikai szimbolikája. A vad és legyőzhetetlen tenger vad és legyőzhetetlen szörnyetege, a fehér bálna: a nagy "ellenfél", a "terrorszet", az "új föld", amelyet a telepeseek sokszor az életük árán sem tudtak meghódítani, megfékezni. A megazárlott Ahab és hajójának a legkülönbözőbb emberfajtákból toborzott legénysége az Amerika meghódítására induló férfiakat idézi, akik küzdelmeket küldetésnek tekintették és vallással hirtel igyekeztek azt teljesíteni.<sup>3</sup>

Folytathatnák még tovább az értelmezéseket. De talán ennél is elég annak bizonyítására, hogy az objektív, tárgyyszerű epikai szimbolus mennyire "transzparens" lehet, mennyi szempontból látható át, hányféleképpen világítható meg. Az epikai szimbolus a gazdagsága éppen epikai jellegéből következik: az elbeszélés folyamán ugyanis van idő, mód, lehetőség arra, hogy egészen sokrétűségében és számos változatában kibontakozhassék. Másfelől mindig csak az egyedi műből érthető meg, abból a funkcióból, amelyet a mű struktúrájában betölt. A szimbolus jelentését, mondja Peter K. Garrett, "előszörben azon hely függvényének fogjuk tekinteni,



amelyet a szimbólum a regény alkotóelemei közötti bales viszonyok struktúrájában elfoglal".<sup>4</sup> A szimbólum tehát lényegesen strukturális elem az epikai műben, ezért van annyi vonatkozása. Az epikai szimbólum, az elbeszélő mű strukturális eleme, az elbeszélőben jelenlevő "epikai én"-hez kapcsolódik, az "epikai én" teremtője. Az elbeszélő állítja plasztikusan előnk, ő járátja "körül" velünk, hogy sokféle aspektusból szemlélhessük. Így az epikai szimbólum révén az elbeszélő, az "epikai én" jelenléte az elbeszélőben állandóan, azaz helyzetben szinte közvetlenül nyilvánul meg. Megnyilvánul a szereplő szándékai szavaiban, gondolataiban, de megnyilvánulhat közvetlen leírás, írói megállapítás, megjegyzés útján is. Az "epikai én" az epikai szimbólum révén jelen van az elbeszélőben.

Vajon miben különbözik az epikai szimbólumtól a drámai szimbólum?

Mindenképp abban, ami a drámai struktúrát az epikaitól mindenkor elválasztja: hogy az írónak nincs módjában közvetlenül megnyilatkozni/a, csak a szereplők szavaiban keresztül nyilatkozhat meg. Pontosabban: ha a maga szándékait mondhatja is valamilyen szereplővel /raisonneur/, ha a saját érzelmeit önti is valamilyen drámai személy megnyilvánulásaiba, mint az éppen a szimbolista drámákban gyakori, a kiválasztott személyt vagy személyeket valahogyan bele kell helyezni a dráma objektív kontextusába. Különbözik ugyanis a lírai monológok egyéniséglettségére bízlik a dráma, mint amilyeneket a mester halálára váró tanítványok mondanak Tiziano házának teraszán Hofmannsthal korai darabterjedékében /Tiziano halála, 1892/.

A drámai szimbólumnak tehát a természetéhez tartozik, hogy csak közvetve jellemezhető, jelentése a drámai helyzetekből és a dialógusból derül ki, ami plasztikusságának, "körüljárhatóságának" nincs kárára, ezt egyenestem annak feltétele. A szimbólum "jelenléte" a drámában megkívánja azonban, hogy a dialógus körülötte forogjon, minduntalan visszahívjon hozzá, a akárcsak az epikai szimbólumot a regény szövege, újabb és újabb aspektusból világítsa meg. Vegyük példának Ibsen Vadgagáját.

Ennek a drámai szimbólumnak szintén objektív, tárgyszerű léte van, mint a fehér bálnának. Az Öreg Werle becsúszott meg a szárnyát, a becsúszott állat a víz alá bukott és belekapaszkodott



a tengerfenék növényeibe, hogy inkább ott puszuljon, mint hogy székmányul essék, de egy vadászakutya a folezínre hozta. Így került az öreg Werle ajándékaként a kisemizett Ekdelókhöz, akik a padláson helyezték el egy kosárban, tyukok, galambok és házinyulak között. E "valóságpótló" helyre jártak "vadászni" Hjalmar és az apja, az öreg Ekdel, ahinck az életét Werle tette tönkre. Werle adta feleségül Hjalmarhoz megunt szeretőjét, Gínát, a család leánykája, Hedvig pedig ugyancsak tőle származott. A család kiopolgári békáját tehát hazugságok tartották fenn, önáltatás és "élet hazugság", amelyre a raisonneur, a züllött Kolling doktor szerint mindenkinck szüksége van. A dráma egész struktúrájában a vadkacsa Ekdelók "élet hazugságának" a szimbóluma. Az öreg Ekdel számára az egykori szabad és természetes életet helyettesíti, a megvakulásra ítélt Hedvig szegényes kis életébe az öröset lopja be. Emellett azonban, a drámai dialógus folyamán egyéni hasonlatviszonyba is kerül a család tagjaival, egyikkal a mások után. Az öreg Ekdelhoz abban hasonlít, hogy "egészen elfelejtette már a régi vad életét. És ez a fő dolog". /Hjalmar szavai, II. felv./ Hjalmarhoz abban - ezt a "felvilágosító" ifju Gregere Werle mondja --, hogy belekapaszkodik a tengerfenék növényeibe és nem akar a homályból a világosságra felbukkanni, ahol "láthatna". /III. felv./ Ez a hasonlatos a IV. felvonásban, mikor Hjalmar tudja már az igazságot, de nem akarja elfogadni az új helyzetet, nem akar Gínának megbocsátani, megismétlődik. "Donned csak van a vadkacsból, Hjalmar" - mondja Gregere; de a szerző ezt nyilván csak azért mondhatja vele, hogy alkalmat adjon Hjalmarnek a feleségjére: "Az öreg Werle szeszottasármnyu vadászszékmánya, oh igen!" - eni a vadkacsa és Gína eszenny cserének hasonlósága utal. Hasonlatviszonyba került már tehát a vadkacsból az Ekdel-család három tagja, de a legnyomatékosabb kapcsolatot Hedviggel létesül az V. felvonásban, amikor Hjalmar megtogedja, mert nem az ő gyermeke. "Azért még, azt hiszen, éppugy szoréthatna - mondja Hedvig. - Talán még jobban is. Hiszen a vadkacsból is ajándékba kaptuk, és mégis olyan végtelenül szereten." Hedvig és a vadkacsa "szennoculáca" a darab végéig fokozatosan tovább mélyül, és akkor válik teljessé, mikor a leányka, aki az apja kedvéért a legdrágább kincsét kényszerül feláldozni, a vadkacsa helyett önmagát lövi szíven. A vadkacsa, a drámai szimbólum, a legkülönbözőbb módokon került tehát vonatkozásba a drámai családkmánnyal, és pedig igen



tudatos és kiszámított írói munka eredményeként. Ibsen még arra is gondolt, hogy mintegy "meghatározza" szimbolizmusának szimbolizmusjellegét. "Sokrétűségéről" Hedviget szólaltatja meg: "Igen, háttérként sokféle lehet. Reggel néznek látnak, mint délután; és ha esik, némelyen, mint jó időben". /III. felv./ Gregers szavait pedig az olromlott óráról, amely a padláson található: "Az idő tehát megállt - ott benn a vadkacsaánál" alighanem ironikus célzásnak vehetjük a szimbolizmus "örök" voltára; mint ahogy az egész jelkép, az olhizott, kosárban élő, vályuban tocsogó, padlára zárt vadmadár, amely lealacsonyodott helyzetével mégis előgedott, a szabad szárnyalásra született ember ironikus szimbolizmus, aki a kiopolgári létben a az azt létrehozó társadalomban elvesztette érzékét a magacobbrendűség iránt, amiért élni érdemes.

A "vadkacsa" bonyolult szimbolizmus, mélyen ágyazódik bele a drámai struktúrába, szemléletesebbé, plasztikusabbá teszi a darab eszmei mondanivalóját, lenyűgözőbbé a hatását. Ámde a mondanivalót, azt, hogy hazugságra nem lehet életet építeni, a darab elmondhatná a "vadkacsa" nélkül is. A szimbolizmus kivülről került be a darab eszmei szövetébe, annak egy novellisztikus eleme, nem drámai. E valószínű darab konfliktusához a "vadkacsa"-szimbolizmusnak csak analogikus értelemben van köze. És Csahov híres madár-szimbolizmusával, a "sirályal" sincsen másként. Novellisztikus hasonlat, amelynek a funkciója legfőképpen hangulati. "Egy téma ötlött az eszembe - mondja Trigorin a darab II. felvonásának végén -... Kis novella témája: a tó partján gyermekkor óta él egy fiatal lány, olyan mint maga; szereti a tavat, akár a sirály, és boldog és szabad, akár a sirály". A Sirály is valószínű darab, a a szimbolizmus-hasonlat ebbe is kivülről került bele. Mindkét darabban novellisztikus, epikai funkciója van, ha ez, mint Ibsennél, dramaturgiai következményekkel jár is, azaz legalább a dialógus monétét befolyásolja.

Még nyíltabban epikus a funkciója Maeterlinck madár-szimbolizmusának, a "kék madárnak". Ez a szimbolizmus mozgatója a darab eszmei mondanivalójának apparátusát, a "drámai" mozt, amely maga novellisztikus, elbeszélő jelenetek egymásutánjából áll. Így a "kék madár" sokkal szervezettebben épül a darabba a "sirálynál" vagy akár a "vadkacsaánál". Maeterlinck darabját a "kék madár" nélkül nem lehetett volna megírni, a nélkül értelmét veszítette volna,



hogy miért indulnak utnak és keverednek kalandokba a gyerekek. A szimbólum jelenléte a darabban alkalmasat ad egy jelenetsor kiépítésére, "egyenesvonalu" epikai építkezésre /ellentétben mozgó dialektikus drámai építkezés helyett/, amelyben a valódi felé irányuló helyzetváltoztatás kelti a hiányzó drámai cselekmény benyomását. Ugyanakkor ez a szimbólum is maga körül forgatja a dialóguat, újabb és újabb aspektusokban tűnik fel, s noha nincs tárgyazorú léte, a darabon belül éppugy "dramaturgiai valódság" válik, mintha volna.

Elmondhatjuk-e az előbbi példák alapján, hogy a drámai szimbólum lényegesen különbözik az epikai szimbólumtól? Nem mondhatjuk el. A drámai szimbólum - különböző módszerű drámákban - epikai elemnek bizonyult, noha lényegesen strukturális és dramaturgiai elemnek, amely azonban mint eszterkoszi elem jól látható "írói beavatkozásra" utal. Epikai jellege folytán nem rejti, hanem éppen "elő"-lépteti a "költői ént", azaz megakadályozza, hogy a drámaíró "én"-je egészen eltűnjék az öntörvényű természetességgel folyó drámai cselekmény mögött. A drámai szimbólum tehát epikai természetű és mint ilyen tartozik a modern dráma módszerének eszköztárába. Drámai szimbólum szerepelhet nem szimbolista drámában, mint a Vadkacsa, és nem szükséges, hogy minden szimbolista drámában szerepeljen.

### A szimbolista dráma felépítése

A Vadkacsa az 1884. évhez kapcsolódik; utána következnek még tizenöt alkotó éve volt hátra. Az nem is vitatható, hogy ez alatt fokozatosan távolodott attól a realista regény <sup>illet</sup>te módszertől, amelyet 1877-ben A társadalom természetében valószínűleg meg először és talán éppen a Vadkacsáig folytatott. Távolodott tőle abban, hogy a társadalmi problematikába ágyazott emberi problémák elmélyült és intenzív ábrázolását lassanként olyan emberi problémák bemutatása váltotta fel drámákban, amelyeknek társadalmi vetülete inkább csak "keretnek" maradt meg, s fontosabb lett bennük ennél a "keretnél" a "hangulat", a titokzatosság, az ismeretlenség felé elbuktató nyitó utalások, látomások, órázások szövődése, fontosabbak a hangulatkelte szimbólumok és allegóriák. Társadalmilag kiélegetően szituált a Szenegálián /1886/, a Hedde Gabler /1890/, a John Gabriel Borkman /1896/ cselekménye; szereplői, helyzetek



is; de a pszichológia már ezekben is fontosabb a társadalmi problémánál, az érzések, az érzelmek, a vágyódás hatalma a társadalmi körülményeknél és a társadalmi típusok felvonultatásánál. Ha a korábbi darabok, A társadalom tanácsai, a Nőra, a Négyüldölő mint szinpadí művek Balzac regényeinek felelték meg, a most felsoroltak Flaubert /és esetleg Paul Bourget/ regényírói módszeréhez alkalmazott drámáknak lennének tekinthetők. A már ezekben érezhetően manifesztálódó "romantikus" elemek tulajdonra jutnak A tenger eszényében /1888/ és a Solnoco éjszakai torban /1892/, amelyeket nemcsak közös szereplő személyük, Hilda Wangel, a főlig cüldölény, főlig kibeszertük kapcsolat össze, hanem a realitásból a mese, a vágyak, a mélységek és allegóriák "uazó" világába átemelt eseményük is. Hozzájuk illeszkedik a Kis Györf /1894/ "kinoson" pszichológiai drámája, és befejezi a sort egy nagy és megrázóan resignált lírai vallomása: Ha mi hol-tak feltámadunk /1899/.

Ibsen a saját életművén belül járta végig az európai irodalom XIX. századi fejlődésének útját a romantikától a realizmus és a naturalizmus változatain keresztül az "új" romantikáig; de hogy vannak-e valóban szinbolista művei, hogy a "késői" Ibsent a szinbolisták közé kell-e sorozni, azt nem az a művészi életpályája dönti el. A döntő kritérium, azt hiszem, amely a szinbolista drámától elválasztja és megkülönbözteti Ibsen "logromantikusabb" darabjait is, az, hogy Ibsen jórészt a realizmusban, a "hétköznapiakban" marad típusaival, "új-romantikus" drámáinak emberei, legalábbis tulajdonrészt, továbbra is valódszerű életviszonyok közé helyezett alakok, "élő" emberek; míg a valóban szinbolistának tekinthető drámák alakjai inkább "látomások", mint élelények, inkább képzelőbeli figurák, mint valódsghordozók. A másik fontos különbséget az ibseni "új-romantikus" és a szinbolista dráma kétféle szinpadában kell keresni. Ibsen szinpadi "új-romantikus" műveiben is "valódsghü", "valódsghácsoló", "valódsghutánszó", azaz pietikus szinpad: az emberek a valódsra emlékeztető környezetben jönnek-mennek rajta, a még az eltulzott alakok is a valódi emberek viselkedés-formáit utánozzák; míg a szinbolista darabok szinpadi nem alkalmazkodik a tapasztalati világához, hanem pusztán jelzés, jelkép, fantáziakép szerepét tölti be, azaz olyan, amilyennek a költő megálmodta. Közeledik viszont a szinbolizmus-hoz az "új-romantikus" Ibsen abban, hogy drámáinak érzelmi ter-



talma egyre nagyobb mértékben válik líraivá, annak külső formája például az, hogy a dialógusokat megszokítja nagy lírai jelekkel vagy nonlogikus "érik" beiktatásával /pl. Borkman "érikje" a föld mélyében rejlő kincsekhez/. E líraiság az utolsó darabban, amelyben Ibsen a művészi problémáját teszi a mérlegre, egészen személyessé válik. A késői Ibsen-drámák kulisszái mögött mintha zene szólna, szomorú, mélyen álmódosó északi zene, mintha fák lombja susogna és súvítana a szél, s a szövevitelesen áthallatozának a tenger hullámainak morajlása.

A realista szinpadai kísérletek és a naturalista drámák oldalán a századforduló mások nagy drámaténak, az "új-romantikusnak" drámája tele van lírával és zenével, a realista "igazságkereső" és a naturalista "prézairod" ellentétével, költőiséggel és szépséggel. S ugyanakkor: ezek az "ellentétek" jól meg is fordulnak egymással sokszor ugyanabban a műben, mint Csehov drámáiban, a Három nővérben, a Gazdagok és szegényekben, a Ványa bácsiban. Ezek egyaránt igyekeznek társadalmilag és emberileg, s egyben teljesnek költői szépséggel is. A szimbolizmus számára azonban csak az utóbbi volt fontos. Wagner varázsa nemcsak a szimbolista lírikusokat ojtotta hatalmába, hanem hatókörébe vonta a századforduló "új-romantikus" drámáit is, köztük a szimbolizmusokat. Wagnernek, valami módon, mindegyik adása volt. Azt Wagner a szöveg és a zene együttesével fejezette ki operáiban, ezt a szimbolista dráma pusztán a szöveggel, a képekkel, a szöveg érzelmi és gondolat tartalmával igyekezett kifejezni. Nem véletlen, hogy a legkorábbi szimbolista dráma, az Axel szerzője, a kor francia irodalmának nagy "magányosa", Villiers de l'Isle-Adam, Wagner ihletettje és személyes csodálója volt, Paul Claudel pedig Rimbaud varázsaának párját Wagner kortársi műveinek "bűvös" hatásában találta meg.<sup>5</sup>

A 70-es évek elején, Rimbaud rövid költői pályafutása idején Wagner az Isztenei alkonyán dolgozott, 1876-ban nyitotta meg ünnepi játékaiknak színházát Bayreuthban, 1877-ben pedig befejezte utolsó művét, a Parzifalt. Ezzel érkezett utolsó állomásához az a művészi út is, amelyet Thomas Mann olyan érzékletesen vetett egybe Ibsenével. Wagner bucsuja a Parzifallal, hasonlóan Ibsen utolsó drámáihoz: a raffinéria, a szimbolikuság, a mélység, a kétértelmezőség, a "szublimációs folyamat" művészete. Wagner az



operát, Ibsen a társadalmi színművet "finomította" alyenné. Thomas Mann 1933-ból való negyvezere százéja, a Richard Wagner szenvedése és nagyvége a művésznek minden filológiát megcáfoló mélyrelátással helyezi el Wagner életművét Ibsen, Zola és Tolstoj, Schopenhauer, Nietzsche, Baudelaire, Delacroix és Poe életműve és hatása között, s ha Claudel hozzáteszi a sorhoz Rimbaud nevét, még csak más név is illenék a XIX. század "egyetemes" művésze, Wagner köré. Wagner ugyanis nemcsak "késői romantikus", ahogy nevezni szokták, hanem életművével mintegy irodalom-, zene- és művészettörténeti Gesamtkunstwerk-et, "egyetemes műalkotást" hozott létre, amelynek elemeit idealista romantikából, természet-tudományos realizmusból és naturalizmusból, pszichológiai ember-ábrázolásból és szimbolista-szimbolikus "új-romantikából" ötvözte össze. Átművesztette a drámát az epikumba és a lírai zenébe, mintegy megsemmítette a műnemek és műfajok különállását. Belovitte műveibe azt a XIX. századi nehézkos mindent-ki mondást, széles minden-ábrázolást, részletgazdát és szorvos összefogóást, naiv szemléletességét és raffinált rejtőgetőst: azt a "totális" világábrázolást, amelyet a XX. század művésze elutasított vagy románytelenül csodált, de nem ért, nem akart, vagy nem tudott újra alkalmazni. Brecht is ezek közé a XX. századiak közé tartozott.

Wagner "egyetemes műalkotása" mérőszót, mint tudjuk, azt tűzte ki célul, hogy a művészeti érzéket, a látást, hallást, mozgást és a konstrukció művészetét egyesíti és egyetlen műalkotásba foglalja - aminek eredménye, mint Egon Friedell megjegyezte, gyakorlatilag abból állt, hogy Wagner minden művészetet a színpadnak rendelt alá.<sup>6</sup> Ez tagadhatatlan; mégis felületes dolog lenne csak ennyire tekinteni a Gesamtkunstwerk-et. Mert éppen Wagner gyakorlata, azaz a művek bizonyítják, hogy történelmi és művészeti, hit és tudomány, szimbolizmus és valószínű típusok története /A nürnbergi mesterdalnokok alakjai/, naiv és hátfelműlt modern pszichológia egyaránt belefért az "egyetemes műalkotás" keretei közé: másik világ, művészi "valóság" volt ez a wagneri Gesamtkunstwerk, amelybe szemlélője is beletartozott, ő is része lett az "egyetemes műalkotásnak". Az egyetemenesség igénye kizárta a művészi önállóságot. A művészetek minden eszköze a befogadóra irányult, rá akart hatni, a műalkotás részesevé, azt részesevé kívánta tenni őt. E-re utal Thomas Mann hírhedt novellája, a



Walcungr, a testvérszerelen ironikus "himmusa". Wagner Gesamtkunstwerk-je felsejítve, megadva tette, megadva olvasztotta a nézet, rabul ejtette, megfoztatta öntudatától és függetlenségétől. A wagneri "egyetemes műalkotás" minden addigindul határozottabb eszközöket talált arra, hogy tökéletesen tegye a művészi boldogságot, "boldorságot", ételiséget, a feloldódást a művészet örökös-örökösi varázslatában. Wagner elragadtatott francia híve, Edouard Schouré írta 1879-ben: "A költői hallucináció legnagyobb foka az, határozat varázslatosan felízgatott emberi közegben fogja ki; ez maga az eszményi mű-alkotás".<sup>7</sup>

A költői látomás varázslatos teljességében kell keresnünk, azt hiszen, a legerősebb kapcsolatot a wagneri operák és a szimfonikus drámák között, amelyeknek "őse", Villiers de l'Isle-Adam Axelje a Gesamtkunstwerk totalitásátban fogant. Nem a művészetek, hanem a világkép quasi-totalitásátban. E darab sajátos boldor el-  
lentmondása ugyanis az, hogy míg egyfelől a halálközvetlen jegyében áll, mint Wagner Tristan és Izoldaja, hogy míg az esztétikus nagy hűfokán tartott esztétikus logikusan halad a szerelmi boldor felé, másfelől bejárja a XIX. századi idealizmus egyetemesét: a vallás, a tragédia, az okkult örök és a szenvedély bírdolását. Szerelmi nem emberek, hanem csupán olvek "szócsúvek"; Axel és Sara, az emberfölötti emberpár a nietzschei eszményt testesíti meg. A darab "művésziesség", megacsbrendű és éppen ezért pusztuláshoz itólt szépséget leho. Két hőse ősrégi és dugezag arisztokrata családából származik, mindkettő a vérben hordozza az uralkodás és a parancsolni-tudás képességét, a feddhetetlen szépséget és a dekadenciát. Az elővult Sara márdában nő fel, ahol, hogy hatalmas vagyonára ezért tegyenek, apácává akarják nevelni. Az avató szertartás - az a "vallási" rész - azonban meghusul, mert Sara a fogadalomtételkor "nem"-et mond, ezután megoszlik. Az egész ezin folyamán az a szöveg az egyetlen szöveg. Axel d'Aureoperg, az ifju várur, önköszével őli meg egyetlen rokonát, hogy napvilágra ne kerüljön a vára alá rejtett kincs - az a "tragédia" felvonása. Erre következik az "okkult" világ, amelynek Axel a legfőbb küszöbőig előrközött, de ott, mint Sara a vallásra, "nem"-et mond ő is - és a halál felé fordul. Az egészenek rendelt főszövebbrendű emberpár csak a negyedik részben találkozik. Találkozáscuknak színhelye Axel várának kriptája, amelynek felét Sara bőve ígéri megnyitják, és a koporsók közé ülő arany- és drágakő-



folyam közepette élük át az egyetemes találatok a hováron izzó szenvedély csodás szépségét, az élet örömet és a halál vonzódást, a szerelmi halált.

Sara a nő, az élet princípiuma, még hajlandó lenni élni; Axel utja egyenest vezet a halál felé:

Sara. Amott, minden bennünket hív, Axel, egyetlen parancsolón, szerelmen! Az ifjuság, a szabadság! Hatalmunk csúcsa! ... És - ki tudja, talán nagy ügyek is, hogy megvédjük, élmink, hogy megvalósítsuk őket ...

Axel. Minck megvalósítani ... hiszen oly szépek!

Sara. Jöjj, imo itt a föld, jöjj élni!

Axel. Élni? Nem. - A mi létünk betelt, sorlige tulcsordul. ... Ismerd fel végre, Sara, hogy mi szótrenboltuk különös szívünkben az élet szeretetét - és az a valóság, hogy önmagunk lelke lettünk. Elfogadni, ennek ellenére, hogy éljünk: mi volna más, mint szenteégtörés önmagunk ellen. Élni? Ezt majd a szolgák elvégzik helyettünk ...

Sara. Emborfölötti szavak ezek: hogy merészalhatóna őket megérteni!

Igy közölnek a közös halálra. De még mielőtt kiinnák a mérget, Axel elmondja, hogy azoknak a "belső" perceknak az intenzitása, amelyeket együtt éltek át a páros "gyógyi pompájában", több volt a külső világ bármelyik órájánál. "A valóságos, abszolút, tökéletes beteljesülés: a belső pillanat az, amelyet ki-próbáltunk ... Az eszményi pillanat az, részünk volt benne: akár-hogyan nevezzed, többé vissza nem vonható". Bergson fogalmára, a "valóságos tartásra" /durée réelle/ gondolunk, amely az élmény intenzitásán múri a pszichológiai "belső" időt. Axel valósgeszemlélete előlegezi Marcel Proustét. Mőködést a "belső" pillanat: a líra pillanata, a szubjektumé. Az aktív drámai hő helyébe az érző én lép, a lírai én; a ino, előttünk a szimbolista dráma egyik strukturális alapelve. A líra, amelyről szó van, nem alanyi líra, hanem objektív, mint Claudelire, Mallarmé és a szimbolisták lírájának jellegzetes objektív változata, amelynek megfelelő közege a szimbolista "líra-dráma".

Villiers de l'Isle-Adam az Agolt élete utolsó évében, 1899-ben írta. Ugyanez az év két másik francia nyelvű szimbolista dráma "születési éve" is, az egyik Noeterlincktől, a másik Clau-



deltől való.

Első darabját, a Malaine királykisasszonyt Masterlinck mindössze 30 példányban adta ki, de Octave Mirbeau már néhány hónap múlva mégis ezt írta róla a Figaróban, hogy a kor "legzseniálisabb, legrendhagyóbb és egyben legnaivabb drámája" - szépségben pedig felülmúlja azt, "ami Shakespeare-ben a legesebb".<sup>9</sup> Ebből ma már leginkább csak a naivitást vesszük észre, de nem tagadható, hogy a szépségre törekvés a szinabolista drámának is lényegi eleme. Az már a korizálás torzító hatásának következménye, hogy a kritikusnak a hiperesztetikussá szinabolista szépségről éppen Shakespeare szépségei jutottak eszébe, amelyekre még leginkább Malaine királykisasszony meggyilkoltatásának szintén esztétikussá fokozott jelenete emlékeztet. Ma már úgy látjuk, Shakespeare-é helyett a Malaine királykisasszony világa jobban hasonlít Calderon világához, más motívumai viszont Sophoklész Antigonáját juttatják eszünkbe. Malaine királykisasszony hősége ugyanis legalább olyan kitartó, mint Calderon Álhatatos hercege, szerelmese, Hjalmar királyfi pedig Sophoklész Öngyilkos Hainónjáról vesz példát. Malaine királykisasszonyt apja, Marcellus király Hjalmar király fiának, az ifju Hjalmarnek ígérte oda, de az eljegyzési ünnep gyászos véget ért, mert a két király összeházaszkodott és gyűlölettel a szívében váltak el egymástól. Malaine azonban ragaszkodott válogónyóhoz, mire apja toronyfogságra vettette az engedetlenét. Kitört a háború, Marcellus országa, családja elpusztult, csak a torony foglya, Malaine élte túl a borzalakat. Nagy nélkülözések között, felporcoslt várocskón, földön keresztül jutott el Hjalmar király udvarába, ahol az ifju Hjalmar királyfi szeretettel fogadta, de a többiek gyűlölete vette körül. Végül egy hajnalon a király gonosz ágyasa megfojtotta Malainét, az ifju Hjalmar pedig önként követte szerelmesét a sírba.

A Malaine királykisasszony barokk vagy romantikus darab is lehetne, ha volna benne pátoz. A wagneribb ihletésű Agaltól a tekintetben erősen különbözik. Arthur Symonds szerint ugyan Masterlinck volt az, aki Wagner után észrevette, hogy a szinpad a festői szépség helye és hogy korrespondenciának kell lennie a beszéd, a szavak és a környezet között<sup>10</sup> - ez utóbbi azonban, így megfogalmazva, kevés. Ki lehetne mondani akár egy realista dráma kritériumaként is. A szinabolista dráma lényeges eleme, amit Wagner-



től örökölt, a mindenké fölélt való szépségigény, az artizstikus "hajezolása": így kapcsolódik Wagnerhez Masterlinck is. Ezért törekszik arra, hogy lírodramáját "zeneivé", mindenekfölött szép-pó tegye és ezáltal tegye szimboliztávé. Szimbolizmet viszont, mint az Agel-ben, ahol az erdők közé rejtett kastély a valódegtagadás jelképének fogható fel,<sup>10</sup> a Malcino királykisasszonyben alig találunk.

Romantikus és wagneri szimbolizmus - veszők itt közbe - az Agelben a hegyek-erdők közé rejtett vár, de még inkább a romlódot hozó kincs, amelynek kortörténetére érdekes fényt vet, ha meg-gondoljuk, hogy mint motívum az Agelből Masterlinck Ariano és a Kőszekállu című darabjába, onnan Boldizs Béla szövegébe és Bar-tók Béla operájába - oda talán már alig-alig az "ösferrés" tuda-tában - Wagner zenedramájából, A Rájna kincseiből került. A kincs, a drágaságok, a pompa: a dekorativitás földé hajló 1900-as művé-szet irodalmi változatának egyik legkedveltebb szimbolizmus vagy egyszerűen ékítőnyelve volt. Ilyen motívumegyezések és közös pre-ferenciák miatt nem könnyű olykor a szimbolizmust elválasztani az 1900-as művészetétől, a szecessziótól.

A Malcino királykisasszony azonban nem él a szokványos szimbolizmusokkal, ezt általában nem szimbolizmusokra épül, helyettük lírai érzelen és hangulat járja át, ami lírai stílusában nyilván-nul meg. Lírai érzékenységgé tölti el - és ovval együtt félelen, aggodalom, egzisztenciális szorongás. A östöt újben egyedül vir-raestő, az eljövendő irtózatok előérzetében rettegő Malcino, a gyöngéd és hűségos női lélek maga vált a korozok "rosszérzetének" szimbolizmusává. Lírai szépségben fogant szimbolizmus pszichológiai darab a Malcino királykisasszony, de pszichológiája nem a realis-ta módon motivált olasz lélektan fejtájából való - mint az egy-koru művek közül Ibsenő, Cechovő és Strindberg némelyik darabjád - hanem Kierkegaard állit őrt a fogantatásánál. Az olhagyott Malcino félelme az éjzekében az emberi lélek lírai mélyedésebe bocsátja be a nézőt, az olvasót, akin éppolyan bűvöllet vesz erőt, mint magán a szeszvedő Malcino-on. A darab orozs az érzelenek finomsá-gában, cöndös szépségű líraiságában van; ezért ragadta el ugy a korát. Azóta megfonnyadt kincse, még a hangulata is.

És minceen másként Claudel első darabjával, az Aranyszállu-val sem, amely az előbbivel ugyanegy évben keletkezett, de amely



főlé Kierkegaardé helyett Nietzsche "égisze" borult. A cselekménye ennek is olyan valószínűtlen és valószínűtlen, mint a Naleino királykisasszonyé, éppugy a szépség és a líra a boldog hangulat két tartóoszlopa, és éppugy az emberi egzisztencia értelmetlenségében csundól ki, mint amaz. Eredeti formája még Claudel "megtérése" előtt készült, benne így sem a hit nem nyújt vigaszt, sem a megnyugvás Isten akaratában. Sínen Annal, a későbbi "Aranyfejű" népvész és uralkodó az emberi kétségbeesés mélységéből indul: életének boldog megérezésén csakaszat zárja le, halott felcsodágnak ássa meg a sírját, mielőtt dicsekedégnak tragikus utjára lép. Veszérlő elve a "hatálon akadá", a Nietzsche Wille zur Macht. A nép élére állva legyőzi országát állonséget, de nem fogadja el, hogy az uralkodó császár megjutalmazza érte, hanem szíven szurja, elfoglalja a trónt, fejére teszi a koronát: a császár leányát, a trón jogos örökösét pedig szénűzi. Hadai élén a Kaukázus hegyei közt talál rá újra a bolyongó szénűzöttre és a csatában kapott sebében haldokolva ruházza át rá a hatalmat, a koronát, - amit a császárlány nem soká élvez, mert őt is halálba viszi a bánat Aranyfejű után, akét szeretett. A darab cselekménye azaz, az érzelnek, a szépség, a líra meséje, az élethez és a valóshoz nincs sok köze, sem nem követi, sem nem utánazza azt. Mindezen motivációja sem: az emberek ismeretlen boldog törvényeknek vagy éppen csak a költői fantáziának engedelmeskednek, amely azonban bensőséges poézissal, finom lírával tölti meg a tárgyat.

Az egzisztenciális bizonytalanság, a kétségbeesett reménytelenség és a magány, a feloldhatatlan magány ezal meg minden addigi szimbolista darabnál szuggesztívobb módon Maeterlinck 1890-ben költ Vakokjában. A kép, a környezet, a nendánivaló és a személyek egyideje itt tuljut a wagneri raffinérián és egyetlen költői szimbolizmus egyszerűsödik, fölélmotes költészetté nőlyül, amely ellen küdeni kell, amelynek hatáon alól szabadulni kell, de amely előlegezi mindazt, amit Kafkától Beckettig a XX. század e nemben létrehozott. Lehet, hogy A vakok szimbolizmus, ha jól megvizsgáljuk, allegóriává részleteződik, lehet, hogy nagyon is beszerezott. De mint kép szuggesztív és kifejező. Az öreg pap a tizenkét vakot /nem véletlen a bibliai colzás/, az "ember" reprezentánsait kévezotte intézetükből a tengerközelé erdőbe és ott



egy fatönkön ülve meghalt. Meghalt a "megváltó", az emberek nem találják vissza "otthonukba", nem ismerik egymást, nem tudnak sem önmagukról, sem a világról, amelyben élnek. "Sohasem láttuk egyikünk a másikat - mondja a legöregebb vak -, kérdezzük egymást és felelünk egymásnak; együtt élünk és mindig együtt vagyunk, de nem tudjuk, kik vagyunk! ... Hiába érintjük meg egymást a két kezünkkel; a szemek többet tudnak erről a kezeknél". Majd alább: "Sohasem láttuk a házat, ahol élünk; hiába tapogatjuk a falakat és az ablakokat; nem tudjuk, hol élünk!" ... És még alább: "Ime együtt élünk sok-sok év óta és még sohasem vettük észre egymást! Azt mondaná az ember, hogy mindig csak egyedül vagyunk! ... Látni kell ahhoz, hogy szeretni tudjunk" ... A magányból és a bizonytalanságból, az otthontalanságból és az ismeretlenségből fölelkes fakad, egzisztenciális szorongás, amelyen Maleine királykisasszonyt, Aranyfejűt is körülvette:

- Nem féltek itt?
- Kiről beszél?
- Rólatok mindnyájatokról!
- Igen, igen, félünk!
- Már nagyon régóta félünk!
- Miért kérdezed ezt?
- Nem tudom, miért kérdezi... Ugy tűnik, hogy sirni hallok valakit közöttünk! ...

A vakok az emberi sors tranzparenens szimbóluma vagy allegóriája. Nem az emberi sorsé általában, hanem olyan megfogalmazása a sorsnak, ahogy Maeterlinck a polgári osztály szemszögéből látta a kapitalizmus imperialista szakaszának hajnalán, nagy kateklizmus előtt. Maeterlinck világlátása aggodalomból és "rosszérzetből" fakad, a jövőbe vetett bizalom hiányából; a modern polgári irodalomnak ez az attitűdje, amelyet kifejez, azóta sem változott sokat. Enyhíteni a "rosszérzetet", ha a világot megváltoztatni nem is, csak a jószág és embereg képe: ebből a gondolatból fogant A kék madár /1908/. De a későbbi darab kissé mesterkéltten bonyolított és dekoratív mesevilága a maga primitivizált allegóriáival elmarad A vakok egybeeszebott és tömör víziójától. A költői vízió félelmetes és mégis harmónikus elemi szépsége A vakok-ban a szimbolizmus mesevilágába tartozik és annak módozereit alkalmazza. Annak stílusát tükrözi maga a líraivá egyszerűsített



bensőséges nyelv is; A kék madár viszont díszítő elemekkel ékes, részletekkel és kifényesített apróságokkal csillog. Ugy aránylik a vakokhoz, mint egy szépséges, az Inferno kapujáról leemelt Rodin szoborcsoport egy fényes gyermekjáték-kerekedés kirakatához, amelyenről a haldekló Hannele álmodott. A szimbolizmus fő törvénye, a szimbolista drámái is a "tiszt" szépség - s ami utána következik, úgy 1900 körül, a szépséget inkább az ékitésben keresi. Az ékitést, a dekorációt és dekorativitást pedig más elemekkel vegyíti, amelyeket a szimbolizmusnál esetleg korábbi érzékek eszköztárában talált.

Az első között francia nyelvterületen kívül a szimbolizmus sodrába került W.B. Yeats ír költésze. Neki ajánlotta Arthur Symonds már többször emlegetett könyvét /1899/, amelynek előszavában a szépség esztétikájára utal. Együttműködésük alatt - írja - "kidolgoztuk és kidolgoztuk a művészet új filozófiáját; te pedig, mindenesetre, szép dolgokat teremtettél, oly szépeket, azt hiszem, hogy korunkban alig van más hozzájuk fogható".<sup>11</sup> Mert W.B. Yeats, az ír "reneszánz" főalakja beleépítette költészetébe a folklór kincseit, a naiv néphitét és kedves népszokásokat, a népi képzelet játékeit. Finoman népmesei elődarabja, a Cathleen grófkisasszony /1892/ a jószág, tisztaság, lelki szépség legendája - naiv és morális és nemcsak vallásos képzeletvilága folytán jut eszünkbe róla a spanyol barokk darabok humanizmusa és belső áhitata. Cathleen grófkisasszony országában éhínség dúl. A sátnak elküldi két szolgáját, hogy vásárolják meg a lelkeket. A parasztok között hamarosan akad vállalkozó, Shamus Rua és a fia; de a többiek Cathleen grófkisasszony akar segíteni. Minden vagyonán éllemezert vásárolna az éhez<sup>z</sup>őknek. Csakhogy a Gonosz Ügynökei öszerezabolják az országban még található kincseket, s kirabolják Cathleent magát is, úgyhogy a szegények segítségére érdekében ő maga is áruba bocsátja lelkét és aláírja a sötét adásvételi szerződést. A parasztok lelkének olcsó az ára, de az övéért hatalmas összeget fizet a Gonosz. A pénz a szegényeké lesz, Cathleen pedig belökel szegységébe. Megmentésére angyalsereg siet. "A Fények Fénye ugyanis a szándékot nézi és nem a tettet, az Árnyak Árnya pedig csak a tette figyel". A szimbolizmus bizonyos funkcióváltására figyelhetünk fel itt: a népi képzeletvilág nem nyugszik bele az egzisztenciális bukás tragédiájába, hanem kilábal belőle a jószág és igazság szükség-szerű győzelmének hitével. Ami megmarad, az a finom meseiség, a



költői megformálás, a mindennapi valóság olkerülése - noha Cathleen grófkisasszony esetében egy mélyebb igazság kedvéért - és a költőiség: képben, nyelvben, hangulatban, szépségben.

Hugo von Hofmannsthal a francia nyelvterületről kelet felé, a hanyatló Osztrák-Magyar Monarchia utolsó virágzó költészetébe vezette be a szimbolisták módszerét, mindenekelőtt felhasználva módszerük impresszionista vonásait. Maeterlinck, Claudel, Yeats szimbolista műveit, mint láttuk, a misztika homálya lengi körül; Hofmannsthal is kacérkodik a misztikával és a "középkoriséggel" - gondoljunk csupán legismertebb misztériumjátékára, a Jedermann-ra /1911/, vagy annak előképére, az 1893-ból való rövid allegórikus játékra, amelynek beszélt címe A balga és a halál. De Hofmannsthal kétértelműbb, ironikusabb, bácsilesen modernebb előbb említett kortársainál, vagy talán a Goethétől örökölt "játékos" elem tartja vissza a misztikában való elmélyedéstől, hiszen fiatalkori darabjainak még a nyelvében is lépten-nyomon Goethére utaló reminiscenciákkal találkozunk. Ami a szimbolizmusához kapcsolja a darabokat, az elsősorban a bennük megnyilatkozó szépségáhitat magas foka, a Hofmannsthalnál erősen impresszionizmusba hajló lírai révület, amelyet némelyik darabban a verses forma még fokoz, a víziók sokasága és a képek, impressziók, érzelmek, rianak árján ringatózó költői verése. Például illusztrálja mind ezt a Tiziano halála /1892/, egy remek drámai töredék, amely, mint Galilei abjurációjának jelenetében Brecht darabja, a mester személységét és a benne testet öltő mondanivalót a teraszon várakozó tanítványok szavaiban tükrözteti. A kilencvenkilencéves Tiziano nem tud megválni az életét jelentő szépségtől, utolsó erejével is alkot, fest, mert mindez, amit addig csinált, csak kontármunka volt. Ennyi a keret, a haldokló aggastyán életéért aggódó, a teraszon virrasztó tanítványok álmodozásainak kerete. Az éber álmok a szépségek világába vezetnek el. Virágzó kertek és csillogó tavak bukkannak elő bennük, fürdőző hatyuk vagy najádok talán, ligetek, templomok és tört oszlopok, fiatal leányok körtánc és tengermoraj, szatírok játéka, istenek gyönyörűsége és szépséges halk muzeika. A művészet és szépség világát Tiziano kertjének rácse veszi körül a dombon, alatta nyújtózik a véres, illatba rejtezett és esti arany sugarba, világos zöld és világos szürke takarja, előbb pedig "fekete árnyak kékje", csábító szépség, nemesült tisztaság. Ámde nem ez a valóság. Alant a városban



a rutság tanyázik, az alantas vert tanyát és az állatokkal együtt laknak ott a halgák. Amit a távol bölcsen oltakar, utólatas, esztét, szégyenteli, olyan lények világa, akik nem ismerik a Szépséget. Fenn a dombon - és odalenn: két világ, amelyekben a szó közöcs, de az értelme más.

A Szépségbe való gögőse elzárkózásának ez a szimbolista megatartása, melyet a fiatal Babits költészetéből is jól ismerünk. Hofmannsthalnál finoman keveredik erotikus, eszt homo-erotikus gesztusokkal, s valami átmenet-félét létesít a szépségnek ama poszt-szimbolista kultusza felé, amelyet a szecesszió 1900-as művészetében látunk kivirágozni, vagy elburjánzani. Még mélyebben behatol ebbe a közegbe Oscar Wilde Saloméje, a Márk-evangélium ezen esztétikussá erotizált feldolgozása, amelyben a buja szerelem liheg s a visszautasított ezenvedély fordul gyilkos és ön-mészoló halálvágyba. A Salomé ugyancsak 1892-ben és az európai irodalom mozgásának ugyanabban a hullámvérésében keletkezett, mint a Tiziano halála, de "új hullám" sodorta a felzárkózásra mégis, többet keverve fel a kor fenék-lezapjából, mint amaz.

Meglehetősen nehéz dolog éles hatérvonalat vonni a századforduló áramlatai, módzerei, stílusi közé. A Salomé mellé, mintegy a szimbolizmus "határterületére" oda lehetne még sorolni sok más szerző sok más darabját: Hauptmann, Strindberg, d'Annunzio, Stanisław Wyspiański, O'Neill és mások egyes darabjait, amelyeknek sora belenyulik egészen a XX. század második évtizedébe, eszt még tovább. Talán arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a szimbolizmus "tiszta" formája a drámában rövidéletű volt, hatása azonban hosszú, évtizedekig tartott, mindaddig tart. E hatás lényege az, hogy a szimbolista drámaírók révén szerezte vissza a színpadon az álrealista és a realista társadalmi darabok, és a naturalista prózaiság után a jogát a költő, hogy a szépség mint cél a szimbolizmus útján kért ott ismét helyet.

Továbbá: amiképpen a naturalisták révén az epika, úgy vált a szimbolizmus révén esztentatívává a drámában a líra jelenléte. Nem a szimbolizmus vagy szimbolikusság, hiszen az általánosabb esztétikai kategóriának bizonyult, mint hogy valamelyik áramlat, módzer és stílus kifejtethetése, hanem a költészet, a szépség, a líra az, amit a szimbolizmus drámája az utókorra örökségül hagyott. E "szabály" alól Bertolt Brecht <sup>nyilván</sup> épúgy nem kivétel, mint T.S. Eliot vagy Samuel Becket.



A századforduló drámatörténetében a szimbolizmus, a szimbolista drámafajta felmerülése rövid etap volt csupán. Ideje hamar lejárt és rövidesen átvette a helyét egy olyan drámafajta, amely mintegy összefoglalta, vagy még inkább összekeverte a romantika és a realizmus, a naturalizmus és a szimbolizmus dramaturgiájának és drámai világának eredményeit. 1893-ban az addig iberiai realista és saját fogantatású naturalista technikával dolgozó Gerhart Hauptmann a lírai dráma felé fordult: de a Hennele mennybemenetele legalább annyi naturalista elemet tartalmazott, mint amennyi szimbolistát, "új-romantikusat". Alighanem az elemek a vegyítésében kell keresni az 1900-as művészet, a szecesszió drámájának lényegét. De erről még bővebben kell szólnunk.

### A szimbolista dráma struktúráképlete

A realizmus és a naturalizmus után a szimbolizmus fordulatot hozott a drámában is. E fordulat leglényegesebb mozzanatairól: a mesezerű "valóságellenességről", a szépségáhitatról, a líraiságról, a költészet új befoglalásáról a drámában és rajta keresztül a színpadon - minderről itt-ott már volt szó. A szimbolista drámastruktúra képletének felállítása erre kényszerít bennünket, hogy megpróbáljuk rendszerbe szedni az elszórtan említetteket. A képlet elemeit és egymáshoz való viszonyukat a legbiztosabban akkor tudjuk megállapítani, ha a realista és a naturalista dráma strukturális elemeihez viszonyítjuk őket.

a/ Ha a realista és a naturalista dráma strukturájának középpontjában a dráma mimetikus, azaz valóságutánczó jellege állt, a szimbolista dráma lemondott erről az ábrázolóeszköztől. A mimézis, azaz valóságutánczás, valóságkövetés, megnyilvánult a drámai típusok, jellemek teremtésében, a környezet ábrázolásában, a pszichológiai faktor kidolgozásában, azaz a motivációban, de mindenekelőtt a dráma cselekményében. Hiszen már Arisztotelész is úgy jellemezte a tragédiát, hogy az valamely tragikus cselekmény utánzása vagy követése. A realista dráma intenzíven szervezett cselekményéhez képest a naturalista drámában a szervezethez, a kerethez, befejezettséghez, vagy teljesség háttérbe szorult, helyette a részletek és a környezet valószínű rajza lépett a frontvonalba. A szimbolista dráma cselekménye nem a valóságot követi. Maeterlinck nagyon világosan leírja ezt a jelenséget és következményeit. "Az, ami mindjárt első pillantásra jellemzi a mai drámát, az min-



denekelőtt a költő cselekmény meggyengülése, hogy úgy mondjam  
progrrediált paralízise, ezután az a nagyon kifejezett törekvés,  
hogy mind mélyebbre hatoljon be az emberi tudatba és nagyobb  
súlyt adjon a morális kérdéseknek; végül pedig valamiféle új  
költészet egyelőre csak félénken tapogatózó keresése, amely  
absztraktabb kell legyen, mint a régi volt".<sup>12</sup> A realizmus  
és a naturalizmushoz képest a századforduló drámaírói ezt  
a törekvést érezték újnak. Amikor Csahov Sirályában /1896/ Nyina  
a "modernséggel" kísérletező Trepljov szemére vetette, hogy da-  
rabjait nehéz játszani, mert nincsenek benne élő emberek, Trepljov  
így felelt: "Élő emberek! Nem olyanoknak kell ábrázolni az életet,  
amilyen, és nem is olyanoknak, amilyennek lennie kellene, hanem  
olyanoknak, amilyenek ábrándjainkban látjuk". /Máy Gyula fordítása./  
A "realista" vagy naturalista "adatgyűjtő" Grigorin mintegy erre  
felel a második felvonásban: "Látom, nézze, ott azt a felhőt.  
Zongora formája van. A gondolatom: valamelyik elbeszélésembe be  
kellene szőni, hogy az égen egy zongoraformájú felhő uszott.  
Jázmínillat csapja meg az orromat. Gyorsan vésem a fejembe:  
émelygőse illat, özvegyek virága, felhőszálnai nyári est leírá-  
sában. Résen vagyok, vadászok..."

A szimbolista dráma nem "utánozza" a valóságbeli, látható  
cselekvést, hanem a költő "ábrándjait" fejezi ki. Mimesis helyett,  
a struktúra központjában, annak ellenére, hogy drámáról van szó,  
önkifejezés, azaz a belső világ expressziója /EXPR/ áll. A belső  
költői világ expressziójának a központi helye megfelel a szim-  
bolizmus idealistája jellegének.

b/ A realista és naturalista dráma jellemeket ábrázolt, no-  
ha különböző fokon, ezeket valószínű környezetbe helyezte, ámár  
a valószínűséget a realista és a naturalista drámaíró különböző-  
képpen értelmezte. A szimbolista drámaíró nem ábrázolt valószínű  
embereket, hanem absztrakciókat, azaz elvontságokat vagy szimbo-  
lumokat, és ezeknek adott emberi alakot: meguk a szimbolumok is  
absztrakciók /AB/. Absztrakcióit nem helyezhette valószínű kör-  
nyezetbe: valószínű miliő helyett a szimbolista dráma színhelye  
a képzelet, a fantázia /FANT/.

c/ Konkrét és valószínű emberi jellemekre vagy típusok fel-  
rajzolására a szimbolista ember-absztrakciók nem adtak módot, de  
fantázia-környezetükben alkalmasak voltak arra, hogy bennük és  
általuk kifejeződjenek a költő és a kor tudataletti tartalmai,

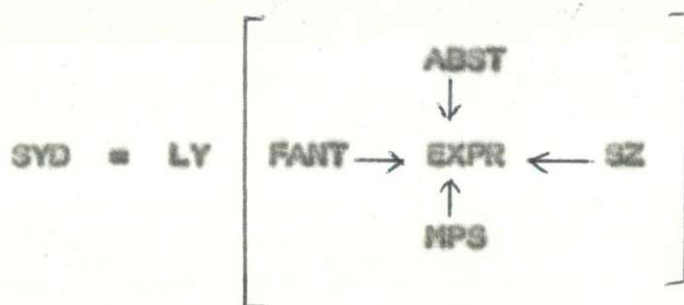


vagy misztikus hajlamai, hogy "titkok" táruljanak fel és meg-nyilvánuljanak az elnyomott vágyak, félelmek, az "egzisztenciális szorongás", a lélek rejtelsei. A realizmus normális és a naturalizmus patológiás pszichológiája helyett a szimbolista dráma a tudatalatti világ mélységpszichológiai /MPS/ drámája lett. Maeterlinck ezt érthette a morális problémák mélyebb megközelítésén is.

d/ A morális vagy társadalmi célzatosság a szimbolista drámából ugyanis hiányzik, nem is "illenek hozzá". Tendencia helyett a szimbolista dráma mozgató oka a szépség, alapangulata a szépség áhítata, célja a szépség /SZ/ megvalósítása volt.

e/ Ha sikerült meggyőződnünk arról, hogy a realista és a naturalista dráma egyaránt a regénytől kapott indítékokat és hogy így strukturájában az epikai elem alapvető szerepet játszott, a fenti drámaelemzésekből legalább annyira világos és a szimbolista dráma strukturájának többi eleméből is logikusan következik, hogy ezt a szerepet benne a líraiság /LY/ tölti be.

A szimbolista dráma /SYD/ struktúraképletét tehát a következőképpen lehetne felírni:





## VII. Brecht és a szimbolizmus

Das Gute ist leicht, alles Göttliche  
läuft auf zarten Füßen...

/Nietzsche: Der Fall Wagner, 1888./

Ha a naturalizmus, mint láttuk, Brecht életművében az epikai elemek fokozatos érvényesüléséhez, előszörben pedig az epikai dráma megvalósulásához adott indítékokat, a szimbolizmus ihletése - az árszínlet lírai-zenei természetéből következően - a "melos" rétegében jelentkezett: a lírában, a dráma lírai struktúra-elemeiben, a muzsikában, a dráma és a zene összekapcsolódásában. A mallarméi szimbolizmus "hatásáról" nem lehet beszélni: Brecht kezdettől fogva plebejus-gróbiánus hangja legfeljebb ellenhatásnak, feleletnek lenne felfogható a szimbolizmusnak ebből az égéből kiinduló "provokációra". De kapcsolat a negatívum is. A szimbolizmus esztétikai elveinek, hagyományainak és történelmi együttthatóinak negatív szerepe fontos mozzanat lehet Brecht fejlődésében; a szimbolizmust megnyitó dekadencek, a modern líra első akkordjait megütő franciák - Baudelaire, Verlaine, Rimbaud - pedig a legkülönbözőbb módon hagyták rajta nyomukat fiatalkori költészetén és foglalkoztatották később is. A szimbolista "szépségkultusz" és Brecht agresszív, nyers, parodisztikus, majd később objektív-didaktikus költészete a poézis glóbusának két ellentétes pólusán helyezkedik el. A jelen fejezet célja mégis az, hogy megrajzolja azokat a vonalakat, amelyek az egyiktől a másikhoz vezetnek. A dekadencia preszimbolista költői, a szimbolizmus drámaírói, akik a naturalizmussal szemben ismét jogot szereztek a költészetnek a színpadon, és mindenekelőtt Richard Wagner döntő "ellenhatása" az a három metazéspont, amelyiken mindegyik vonal keresztülhalad.

### Baudelaire, Verlaine, Rimbaud

Brecht és a szimbolisták vagy inkább preszimbolisták viszonyát érintő megjegyzéseinket egy augeburgi napilap egykori szerkesztőjének visszaemlékezéseivel indíthatjuk el. E szerkesztő szerint az akkor még gianszista Brecht verseinek hangja olyan újszerű volt az egykori német nyelvű költészetben, mint a maga idején Baudelaire hangja a francia líra történetében.<sup>1</sup>



A hasonlításban, poraze, van némi buzgó tulzás. Annyira ujazerűnek a tizenöt éves Brecht hangja inkább csak a Münchenhez való közelsége ellenére is meglehetősen provinciális Augsburgban tűnhetett. Első verse, amelyet jelenleg mérvédő kiadásai közölnek, Az égő fa kétségtelenül mestermű, de eledeorben az iekolás poétika értelmében az. Egyetlen, sok oldalról kidolgozott képre korlátozódik, pontos részletmegfigyelésekkel, amelyek azonban dinamikát visznek az égő élőlény pusztulásának leírásába. A leírás folyamatot ábrázol és egy gyönyörű hasonlatban csúcsosodik: a fa mint "fáradt, halálosan fáradt öreg bajnok" - végeő ozűkedgében is királyian - áll, még egyzer felfelényujtva fekete és merev ágait, lángjai között egy ideig még a fekete égre mered, majd vörös szikrákat hányva rokad önmagába. Az "iekolás" poétika szabályainak a verse csakugyan megfelelt, antik mintája is lehetett volna, a modernség "lőtörténetében" pedig talán a klasszicizáló parnaszisták írhattak volna hasonlót. Aai Brecht fiatalkori - egészen a 20-as évek közepéig irt - verseivel öszekapcsolja, az a pusztulás témája, a dekadencia mint az ábrázolás tárgya. Ugyanez az egy évvel későbből, 1914-ből dátumozott háboruellenes verse, a Modern legenda tárgya, és még inkább ugyanez az 1916-ból származó "Amerika-verse", a Fort Donald vasutépítő brigádiának éneké amely a kiplingi "songokat" előlegezi. E három egészen korai verse az első fázisnak mintegy előzetes öszefoglalása Brecht költői fejlődésében, amelyet a dekadencia sok változatának ábrázolása, plebejus népszerűség és énekelhető dallamosság jellemoz.

E jegyeket egészítik ki és mélyítik el az 1918-tól kezdve sorozatosan feltűnő "vagabundus-versek", ezeknek élethangulata Brechtet egész pályáján végigkíséri. A vagabundus élethangulat az elezántéség és az utonlevés hangulata, az átmeneté. Hiányzik belőle az állandóság és a megállapodottság érzése, talán a biztonságó is - egyben pedig a folytonos változás lehetőségét hordozza magában. Brecht életművében különböző változatokban objektiválódik, különböző lírai megnyilvánulásokban és drámai szennélyekben ölt újra meg újra testet. Baal alakja a vagabunduséagnak mintegy prototipusa, nem hiányoznak az ilyen vonások a háboruból visszatért katonából, Kraglerből sem, a Városok vadonának egymást kergető alakjaiból, a kalender gyermati zsoldosokból, a Koldus-opera Mackie-jéből, Mahagonny városának férfjaiból, még Kurázsi nemből, sőt Acdak bíróból sem. E vándorok, kincskeresők és ka-



landerok állandóan változtatják a helyüket, folytonos mozgásban vannak - és Brecht lírájának is visszatérő témája az átmenet, a változás. Előbb ösztönösen, majd az ideológiai tudatosság fokán a vándorlás, az átmenet, a mozgás Brecht egyéniségének legbensőbb elemei közé tartozik. Ugyanaz a művészi módszer síkján mint mozgékonyság, zeneiség, kecsesség, könnyedség jelentkezik, amelyről Brecht annyiszor beszélt és írt.

Nyilvánvaló, hogy a modernség szimbolista változatának azokkal a költőivel keresett kapcsolatot, akikben ezt a megatartást és kifejezésmodot megtalálta: Baudelaire-rel, Verlaine-nel, Rimbaud-val. A két utóbbihoz szegődött Brechtnél a nagy középkorvégi vagabundus, François Villon költészete és alakja, akit az európai költészet számára - a szimbolistákkal együtt - a századforduló fedezett föl.

Azt, hogy Brecht és Baudelaire között filológiailag kontaktálható kapcsolat volna, nem állította a fentebb idézett vizsgálóalkalmazó sem. Talán csak egyetlen szonettre mutathatnánk rá Brecht versei között, amely Baudelaire-t juttatja eszünkbe, az is inkább a tárgya miatt: Az ópiumszívó nő, 1926-ból. "Arról, aki a fekete füstöt szívja, tudható, hogy feleseküldött a semmire. Magasztalás vagy szépség nem érinti már, és beéri az életnek - csupán egy harmadával". Halad a lesem elmulás felé. Nemcsak a tárgya, a "póza" is Baudelaire-i ennek a versnek, a szonettforma kényszere folytán pedig a duktusa is közel kerül Baudelaire tömörségéhez. Baudelaire "szellemujja" hihetően rárajzolta a maga jegyét a vers vonalára, de ha recepcióról szó lehet, az csak biográfiai eredetű.

A Brecht és Verlaine-Rimbaud közötti kapcsolatok tárgyeze - rübbek és filológiaiabbak. Tudvalévő, hogy a szubjektív életérzés mellett első darabjába, a Baal-ba Brecht belejátszatta Verlaine és Rimbaud irodalmi reminiscenciáját, ezt tükrözi többek között Baal és Ekart homoerotikus viszonya, amely féltékenységhöz és gyilkossághoz vezet.<sup>2</sup> A Baal-ról beszélve Brecht Sokratész és Verlaine "kínos koponyájára" utal és az ember tartalmára, ami őket és a darabot időszerezővé teszi. Baal - Brecht - maga is, mint olvassuk, "abból a korból származik, amely ezt a darabot majd előadja".<sup>3</sup> Egy másik Brecht-darab, A városok vadonában Rimbaud-, Verlaine- és J.V. Jensen-idézeteket tartalmaz, mindig úgy használva fel őket, hogy beleilleszkedjenek a darab szövegébe és a



ezereplők az idézettel a maguk mondanivalóját mondhaszák el, ami a belső kapcsolódásnak Brechtől azokatlan irodalmi jele. Egyik 1930-ból származó vitacikkében Brecht ironikusan jegyezte meg, hogy nemcsak Villontól és Rimbaud-tól, hanem Verlaine-től és Kiplingtől is "lopott".<sup>4</sup> Ami A városok vadonában című darabját illeti, Brecht maga mondta el róla, hogy ezt a drámai játéket, amelynek nincs motivációja, amelyben a drámai küzdelem öncélúan, magáért a küzdelemért folyik, Jensen fényezőre-technikája, Jensen Chicago-regénye, A kerék és Rimbaud költeménye, az Egy évad a pokolban ihlette.<sup>5</sup>

Rimbaud alakja Villoné után a második, aki a francia költők közül jóformán egész pályáján keresztül kiejti Brechtet: Rimbaud a kalandor, Rimbaud a vagabundus, Rimbaud, A rézzen hajó költője. E költemény nyomán - szabadon - készült Brecht egy verse, A hajó; utámköltés, amelyből azonban, a "prózaibb" utókornak megfelelően, kimerad a vad fantázia-téjak leírása, és amely Rimbaud-nál kevesebb színvonalát alkalmazva inkább magára a pusztuló hajóra mint tárgyra koncentrál. Brecht verziójában a hajó az eredetnél kevésbé bonyolult és egyértelműen szubjektív szimbólum-hasonlattá változik. A vizen sodródó akarattalan roncs, akár ember roncsa, mint a Rimbaud Ophélie-jét visszafutó Vízbefult lány, akár tárgy roncsa, mint a hajó, az úszás és lebegés konkrétumától a pusztulás, az "odavetettség", a dekadencia eszméi sugallatához juttatja el az olvasót, másfelől pedig a ringás, a fel-le-mozgás, hangban kifejeződő ritmusa a végtelen idő lassú folyását ígérő versszerkezetet teremt. - A Házi imádkozás könyve, az első Brecht-kötet verseinek tulnyomó része ilyen: mind-mind Rimbaud-ra visszautaló vagy belőle kiinduló elem; noha Brecht önálló, egyéni és egyetlen verséről sem állítható, hogy Rimbaud "tanítványától" származik.

Mégis a kapcsolatok gazdag téra általánosítására ösztökél. Walter Muschg egy finom esszéjében kimondja tehát: "Már a Baal-ban megjelenik a vízbefult lány Rimbaud-tól származó, Trakl és Heyn által is felhasznált motívuma: a holttest, hínárral és patkányokkal a hajóban, lefelé uszik a folyón ... A földi boldogság, az én kioltása annyi, mint misztikus egyesülés az univerzummal." Majd előbb A rézzen hajóról: "Ennek az expresszionisták számára szent roncsnak az éneke a könyv alapmelódiája, amely a költő so-



ját személynének új mítoszával, A szegény B.B.-ről szóló epilógussal zárul és ez Brechtet még teljességgel a szimbolisták sorában mutatja be". És később: "A házi imádságos könyv helyenként még visszacsúszik a szimbolisták hangvárazslataiba. A ballada a katonáról rimhelmozást és belső rimeket, ritmikus ritardandókat és szinkopákat alkalmaz".<sup>6</sup>

Azt azonban Walter Muschgnek is észre kellett vennie, hogy Brecht hangja teljesen más, mint azoké a német nyelvű kortársaié, akiknek számos műve tartozik, vagy fontos művei tartoznak az európai szimbolizmus áramlatába. Idézzük még egyszer. "Mindennek az ellenkezője - írja Brechtről - amilyennek a költőt a jó társaságban elképzelik: ellentéte Stefan George méltóságának, Hofmannsthal kecsességének, Rilke varázseának, Thomas Mann diplomatikus eleganciájának. Hozzá az az új költőtípus hasonlít, amely 1920 óta merült fel Joyce, Kafka, Döblin, Jahn figurájával, észrevétlenül élve és dinamitot írva".<sup>7</sup>

A felsoroltak kronológiájával van egy kis baj, hiszen az "új költőtípus" képviselői, akik közé az idézet szerint Brecht került, valamennyien sokkal idősebbek voltak nála, nem is a 20-as években indultak, mint ő, és a "dinamit", amelyet írtak, inkább csak a művészetben belüli robbantásra volt alkalmas. Brecht viszont a társadalmi robbantást tekintette irodalmi dinamitja művészetben való céljának.

Mindazonáltal igaz, hogy a Muschg által hozzá hasonlítottak közül egyikhez-másikhoz közelállónak érezte magát. Döblint több vonatkozásban mesterének tekintette, Joyce-ot különösen nagyra tartotta. És igaz az is, hogy akiket Muschg "ellentéteiként" sorolt fel, azok számára sohasem volt elismerő szava. Thomas Mann személye és írásmódja iránt, mint ismeretes, egész életében ellenszenvet érzett és személyi ellentétek, amerikai emigrációjuk idején, különösen felfokozódtak. A "szépszavú" Georgét emigrációja első idejéből brutális hangú verben támadta meg és arra szólította fel, toljon egyszer végig egy talicskát egy külvárosi építkezés terén: tegyenek egyszer valami "hasznosat" ő és a hozzá hasonló, ezután majd visszahúzódhatnak menedékeikbe, hogy "a gazdag dolgozó nép költségére" teleírják betűkkel a türelmes papírt.<sup>8</sup> Bizalmas feljegyzéseit tartalmazó, 1938-tól haláláig vezetett Munkanaplójában Georgét Karl Kraussal hasonlította össze s ámbár a valóság iránt mindkettőt érzékenyennek tekintette, sajnálkozva állapította meg, hogy George jobb költő Krausnál,



de kifejezetten ellenforradalmi szellemű, míg a radikális-kritikus Kraus legalább liberális idealista és érzéketlensége ellenére tárgyiasabb, közelebb marad a valóságbeli tárgyhoz George-nál, aki "kifinomult kulinarizmus" mögé rejti érzéketlenségét.<sup>9</sup> Nem tudott közel kerülni Rilke árnyalatosan artiztikus költészetéhez sem. 1939 körül mondotta róla azt, hogy sem bonyolult és formailag "kihegyezett" költeményei, sem egyszerű, népdal hangú és hangulatu versei "nem mondanak semmit a népnek",<sup>10</sup> Munkanaplójában pedig, valamivel később, arisztokratizmusa miatt utasította el.<sup>11</sup>

A német nyelvű szimbolista lírához Brechtet valóban nem kapcsolta semmi, és "tüllépett" a szimbolizmus dekadens francia indítóin is. De nem azért, mert közöttük állt a német expresszionisták neazédéke. Brecht a tulajdonképpeni expresszionizmussal, annak 10-es évekbeli formájával még kevésbé érintkezett, mint a szimbolista és poszt-szimbolista generációval: a szakirodalom egy részének alapvető tévedése, hogy Brechtet - mint Walter Muschg is - az expresszionisták közül indítja el. Az emberiség alkonyá-nak látomása extázisa, vértelen humanizmusa, formatörése és nyelvbontása távol áll a dekadenciát széles dallamokban megéneklő ifju Brechtől. Ő is a dekadenciát énekli, de úgy duzzad az életerőtől, mint véréből szakadt első hőse, Beal, indulatai gígászaiak, szókimondása plebejusán vakmerő, lázadása magabiztos és nem expresszionista lázas-hektikus, naturalizmusa nem mesterséges és hatásvedésező, mint Gottfried Benné, hanem naivan természetese, mint a vásári énekeseké. Nem is naturalizmus az, hanem a természet indázó-sarjádó burjánzása, a keletkezés mítosza, a szerelem az élők világában, robbanó és szégyenérzéstől vagy ál-ezenérentől nem korlátozott erotika, a kamaszfiú szekezuális fantáziáitól a szerelem-próbált férfi tudatos perverzitásáig. S ha erotikus vonalának wedekind a modellje /tudjuk, hogy ifju évei-nek "bálványa" volt/, az akart természetességgel, a nagyvonalúsággal, a művészivé emelt rutuság és közön-ségesség elemeivel együtt, stílusának szemléletes expresszivitásával együtt a wedekindi panteista erotika és vitalizmus a fiatal Brecht költészetének szemléletesen expresszív stílusát a szexuális felé közelíti. Ezért nem tartozik sem a szimbolisták és poszt-szimbolisták, a szimbolista impresszionizmus keccese módszerét alkalmazók közé, sem a sterilen lázadó expresszionisták sorába, az világos. Brecht és a szexuális problémáját azonban, fontossága miatt,



külön fejezet illeti meg.

A modernség költészetének francia kezdeményezői tehát csak indítást, ámbrár lényeges indítást adhattak neki: mire fejlődésének marxista szakaszába jutott, már kritikailag distanciálva, "elidegenítve" szemlálte őket, noha ekkor sem valamenynyit ellenségesen.

Walter Benjamin tudósít 1938. július 4-ről, hogy amikor az ő készülő Baudelaire-tanulmányáról beszélgettek, Brecht megjegyezte: "Hiszen nekem sem az aszociális ellen van kifogásom, hanem a nem-aszociális ellen".<sup>12</sup> Azaz Baudelaire társadalom--megtagadása lényegében implikálta a társadalmi erők fontosságának elismerését. Rosszabb ennél, ha a költő tudomást sem kíván venni arról, hogy társadalomban él. Baudelaire javára írta Brecht egy róla szóló esszé-vázlatában, hogy a Gonosz virágai /*Fleurs du Mal*/ mint kötetcsa "aktív, produktív, találékony" elemeket tartalmaz, valami "heroikus" vonást: amiben benne rejlik a "meghajlás a morál előtt". Így Baudelaire "nemcsak a morál tagadásából, hanem a morálból is él".

A Benjamin-közölte "megbocsátó" megjegyzés mégis inkább csak a nagyrebecsült barátnek tett engedelmény volt. Később, a fentebb már idézett esszé-vázlatban Brecht kifejezetten Baudelaire ellen fordul "észintétlensége" és mesterkélt ünnepélyessége miatt, ami, úgy látja, arra szolgál, hogy eltakarja költészetének valódi tartalmát. Ez pedig nem egyéb, mint a kiapolgáriség apológiája abból az időszakból, amikor már kiderült, hogy a kiapolgár nem kap jutalmat a nagyburzasoázisnak a forradalom előtt tett szolgálataiért. Baudelaire tehát elfordult a társadalmi haladástól, költészete "tördőfés" volt "Blanquis hátába". Azt sem érdemli meg, hogy a modernség kezdeményezőjének, a modernség klasszikusának nevezzék, nem fejezi ki a korát, még annak egy évtizedét sem, nem eoká fogják megérteni, már most is kommentárookra és kommentátorokra van szüksége. Tartalmi üressége mellett költői eszközei is fogyatékosak: azavai kifordított kabáthoz hasonlitanak, olyanok, "mint az uj", képeit mintha keretbe rakta volna, tultönöttek, a márványokból, amelyeket csodált, uj időkben a kiapolgárok modói készülnek. Egyetlen érdeme a nagyvárosi idegesség, mert nagyvárosok mindig lesznek; de idegessége is leginkább rossz lelkiismeretéből eredt.<sup>13</sup> - Hogy mennyit kell e ezenvedélyes elutasításából szószorint értenünk, nem egészen vi-



lágos, hiszen az egész utal arra is, hogy Brecht éppen fordítja Baudelaire-t. Lehet, hogy Baudelaire neve "fedőnévként" szerepel itt - legalábbis részben - és Brecht az ő nevével a XIX. század művészetét és irodalmát tegadja meg, mindazt, ami kerekben a 70-es évek előttről származott Balzackel, Flaubert-rel, Baudelaire-rel - és azzal, akinak rendkívüli hatását Franciaországban és egyebütt Baudelaire is hatékonyan elősegítette, Richard Wagnerral együtt.

Rimbaud "esete" más. Ő mintegy a párizsi Kommun fiaként bukkant fel az ismeretlenségből és kifejezte a történelmi pillanatot, amelynek fia volt. Nagy versében, A részeg hajóban Marx és Engels is felismerték volna a történelmi mozgás kifejezését. Nem valami excentrikus "eséta" van leírva benne, hanem egy ember "menekülése és kalandos kóborlása", olyan emberé, aki nem bírta ki tovább a merkantil érdekei számára az egzotikus tájakat kiegészítő osztály keretében. Rimbaud elsőjében Brecht mintegy elődjét, előképét látta még 1934-ben is, amikor idézett gondolatait megfogalmazta. De látta azt is, hogy a vagabundust, a "kötetlen, ögyét a véletlenre bízó, a társadalomnak hátatfordító vagabundust lehetetlen lenne belefoglalni a proletárharcos mintaszerű ábrázolásába". Azaz akármilyen nagyzerű vers A részeg hajó, proletárköltő nem választhatja modelljául.<sup>14</sup>

A saját korát azonban olyan precízen kifejezte, hogy - összehasonlítva Kipling balladájával, a Kelet és Nyugattal - mintegy le lehetne olvasni a két veresről a XIX. századi francia és a XX. század eleji angol imperializmus különbségeit. Nehezebb, teszi hozzá a kisse direktén szociológiai magyarázathoz Brecht, "ahogy már Marx megjegyzi, az ilyen költemények reánk tett hatását magyaráznunk".<sup>15</sup> A rimbaudi költészet tartalmi pontosságának megfelelnek szemléleti-formai erőnyei: ezek közül Brecht Rimbaud optikai-vizuális látásmódját emeli ki, amikor, 1925-ben R.L.B. Stevenson Ballantrae ura /The Master of B./ című regényének filmeszerű technikáját elemzi.<sup>16</sup> Rimbaud kettős egyénisége, kereskedelmi talentuma és "irodalomellenessége" azt bizonyítja Brecht számára, még a 20-as évek közepe felé, hogy az irodalom és az élet polgári ideológusok által konstruált ellentétessége hazugság: Rimbaud tehetségében egyesül a költészet és az élet gyakorlata, egy irodalomba illően kalandos életé, ami Brechtet oly végtelenül vonzotta Rimbaud-hoz, mint Villonhoz is.



életre szóló lírai élményt kétségtelenül kettejükől kapott.

### Brecht és a szimbolista dráma

A szimbolista líra ihlető hatása Brecht költői pályájának kezdetén volt a legintenzívebb. Drámai életpályáján azonban a líra és a líraiság "vörös fonálként" húzódik végig. Tulajdonképpen nyelve: a líra. Drámáiból a songok beszélnek hozzánk legbeszédesebben.<sup>17</sup> Egy lírai strukturájú áramlat és egy időben tőle nem távolasó életmű között, amelynek beleő strukturájában a líra dominál, miért ne lehetne affinitás?

Brecht lírája azonban már a szimbolizmussal való érintkezése idején is az eszme, a mondanivaló lírája volt, nem a kiszámított "ezépség", sem a szó-zene költészete; és mindenkor hiányzott belőle a misztikum. Amint saját világa letisztult a marxizmus iskolájában, az eszmeiség mindegyre nagyobb teret foglalt el lírájában és drámáiban is, noha nem a lírai elemek kárára. Lírai töltése ellenére tehát ez az életmű és elsősorban annak drámai része eszmeileg ellentéte a szimbolizmusnak, a szimbolizmus drámájának is, amely, mint láttuk, tízta formában egyébként is ritkán valósult meg. A szakirodalom és kritika utalásai Brecht és Paul Claudel sódzserének érintkezésére nem terjednek túl néhány fogáson: addicionáló drámaszerkezet alkalmazásán, a nézők közvetlen megszólításán, a cselekmény kommentálásán.<sup>18</sup>

Ámbár kétségtelen, hogy van párhuzamososság a két drámaíró pályája között. Claudel is lírai drámákkal kezdte, epikus "freskókkal" folytatta és mindketten alkalmazták az oratórium-formát is szinpadai cselekmény helyett. Claudel szinpadai újításai Piscatoréira is emlékeztettek. Nincs adat rá, hogy Brecht látta volna Claudel Columbusz Kristófjának /Christophe Colomb/ 1930. évi berlini előadását, a huszonnyolc képből álló nagy opera-látványosságot - Darius Milhaud zenéjével -, amely filmet, narrátort, éneklő és imádkozó kórusokat alkalmazott, Columbus énjének két felét, az aktívát és a szenvedőt két szereplővel játszatta el és a közönséget mint valamely liturgikus cselekményben résztvevő gyülekezetet igyekezett belevonni az előadásba. A zenedráma a hős "keresztútját" mutatta be, az igaz hit martírjának életét, azonosulását és magányos haláláig és megdicsőüléséig. Szimbolizmusai és



allegóriái - a teremtő, a földgömb és a fölötté lebegő galamb, columba, Claudel vallásos kifejezés-világából származtak.<sup>19</sup> Ha Brecht látta vagy látta volna ezt az előadást, szimbolizmus-szerűnek vallásos eszmeisége nyilván taszította vagy taszította volna, ámde fel kellett volna ismernie, hogy Claudel a XX. század színpadi újítóinak ugyanabba a vonulatába tartozott, ahová Piscator, Brecht és a nagy szovjet rendezők.

Claudel a barokk színház hagyományait használta fel és azokat egyesítette olyan modern "technikákkal", amelyeket az avantgarde irányzatai és Claudelen kívül más XX. századi szerzők, mint Pirandello vagy az angol-amerikaiak is átvettek a századforduló kabaréjától, cirkuszától, vásári kikiáltóitól. Brecht is közéjük tartozott azzal a különbséggel vagy inkább többlettel, hogy ő elméleti alapot dolgozott ki az újítások igazolására, a kritikusan figyelő közönség és a V-effektus elméletét. A párhuzamosságot közte és Claudel között tehát egy általános vonulat keretében kell értenünk és megértenünk, nem kettőjükre korlátozva. A lírai struktúrájú misztikus szimbolista drámától Brecht érzéki és élethabzóelő Baalja felé semmiféle eszmei átvonulás nem vezet; de közös a lírai alapállás, és ez, mint a lírai költészet példáján már láttuk, nem kevés.

Ha a naturalista dráma bizonyos vonásait, mint az epikai struktúrát, a szociális valóság felé való fordulást nyíltan elfogadta és magáévá tette Brecht, a szimbolista dráma odáéának nem érezte magát. De azt a módszert, amelyet a szimbolista dráma az eszmeiség kifejezésére feltalált, számon tartotta a modern színház módszerei között. Amikor az 50-es évek elején a színházakban alkalmazott hibás rendezői módszerek felől kérdezték, a következőket hallották: "A naturalizmuséi, mert ezekben a személyek teljességgel véletlen helyzeteket utánozzák, amelyek "előfordulnak az életben". - Az expresszionizmuséi, mert ezekben a történetre való tekintet nélkül, amely ugyancsak csak a lehetőségeket teremti meg, arra ednek alkalmat a személyeknek, hogy "kifejezzék magukat". - A szimbolizmuséi, mert itt azt tűzik ki célul, hogy a valóságra való tekintet nélkül valami "a dolgok mögött rejtőzködő", ideaszzerű jelenjék meg. - A tisztán formalizmuséi, mert ezekben "képszerű csoportok" létrehozására törekednek, amelyek nem hajtják előre a történetet."<sup>20</sup>



Más alkalommal úgy látta Brecht, hogy a saját drámaírási-  
nak kialakulásáig lényegében két tendencia uralkodott a szinpa-  
dokon: a "társadalomkritikai miliő-dramatika, amely Ibsentől  
Nordahl Griegig, és a szimbolizmus-dramatika, amely Strindbergtől  
Pär Lagerkvistig vezetett".<sup>21</sup> A "tudományos kor" drámaírási-  
ezeket kell részben felhasználnia, részben felváltania. A "tu-  
dományos" drámaírás valamelyik módszeres elve feltűnhetett a szin-  
bolizista drámában is, csak hogy a funkciója ott más volt; így pél-  
dával az elidegenítő V-effektus. "A fejlődés visszamenő fázisá-  
ban, mint Maeterlinck és Strindberg misztikus darabjaiban, ismét  
feltűnik a régi V-effektus; célja az, hogy rávilágítson a dolgok  
megmagyarázhatatlan oldalára, arra, hogy nem lehet uralkodni raj-  
tuk. Ezek a kísérletek a nevetségesség szakadékaiban szélén jár-  
nak".<sup>22</sup> Amiből az következik, hogy valamely módszeres fogás,  
technikai eszköz a művészetben sokféleképpen, egymással ellen-  
tételt célokra is alkalmazható. Brecht ezért tekintett "formaliz-  
musnak" minden olyan művészetkritikai felfogást, amely csak egy-  
fajta eszköztár, azaz módszer és stílus használatát tartotta meg-  
engedhetőnek. A maga helyén alkalmazva minden módszer, minden  
technikai eszköz hasznos lehet a mű társadalmi-eszmei céljának  
elérésére. E kérdésben elfoglalt ellentétes álláspontjuk körül  
folyt Brecht egy életen át tartó vitája Lukács Györggyel.

Foglaljuk össze Brecht és a szimbolizista dráma viszonyának  
tanulságait.

A miszticizmus felé hajló, a művészek és megérzések, az  
egzisztenciális szorongás kifejezésének szentelt szimbolizista  
dráma és Brecht robotizmus, valóságoszerű drámaírása között sz-  
mei érintkezés nincs, kapcsolatuk az eszmei rétegben nem is  
lehet. A módszer és a módszeres fogások átfedésére és érintkező-  
sére azonban számos példát találtunk. A színpadi ujitásban, a  
naturalista miliő feladásában, a valóságghűség illúzióját keltő  
drámai szerkesztés és színpadi megjelenítés megtagadásában, a  
módszeres eszközöknek az eszmei mondanivaló kifejezésére való  
rendkívül tudatos felhasználásában azonban feltétlenül megvan  
az érintkezés, megvan az érintkezés abban a törekvésben, hogy a  
dráma valami "a dolgok mögött rejtőzködőt", "idegszerűt", azaz  
eszmet jelenítsen meg, anélkül, hogy közvetlenül mutatóna be a  
valóságot. Ezt a módszert még Brecht késői parabola-darabjaira  
is érvényesnek lehet tekinteni. Ezekben nincs közvetlen valóság-



ábrázolás, az eszmei mondanivaló ezekben is a dolgok mögött rejtőzködik. A legfontosabb érintkezés azonban, úgy tűnik, a stílus rétegében van, mégpedig egyetlen, de igen lényeges szempontból, a költői stílus alkalmazása szempontjából. A líra, a líraiság, a költészet jogának visszaszerzésére gondolok, amely Brechtet a szimbolistákkal összeköti.

A naturalista prózaiságot a szimbolisták cserélték fel költészettel a drámában és a színpadon. Brecht egyszer górnba, mászor tárgyilagos vagy ironikus, népies és egyben rendkívül raffinált és sokszor bonyolult költészete, nem a szimbolistáké, hiszen az európai költészetnek a szimbolisták után következő fázisából való. De a költői drámának, amelyet az európai dráma történetébe a szimbolisták vezettek be, Brecht legalább annyira markáns képviselője, mint Claudel, T.S. Eliot vagy Garcia Lorca. Tudatos "darabíró", nem alábbvaló mester a "jól megcsinált darabok" egyetlen mesterénél sem. De a költészet nyelvén beszél, a költői nyelv és stílus Brecht drámaírói anyanyelve. A szimbolisták nagy példaképe, Richard Wagner pedig Brecht drámaköltői pályájában sem játszott kisebb szerepet, mint a szimbolistákéban, noha szerepe és hatása ellenkező előjelű.

### Brecht contra Wagner

Nem lenne helyénvaló hosszabb vizsgálatokban kitérnünk Wagner hatástörténetére, amelynek legfontosabb irodalmi mozzanatát, a szimbolizmusra tett hatását már érintettük. Indirekt módon, Adolphe Appia útján a modern színpadtervezés is kapott Wagnertól a századfordulón, mint még látni fogjuk, fontos indítékokat. Népszerűsége és tekintélye az első világháborúig rendíthetetlen volt, nem századunk zenéjének megteremtői előtt - Bartók, Schönberg vagy Stravinsky nem az ő hagyományain indultak el -, hanem a közönség körében. A Wagner-rajongás elhatolt a szerény kiapolgári rétegekig. "Nem Schiller, hanem Wagner a mi korunk embere", mondja Carl Sternheim szatirájában, A nadrágban /1911/ Mandelstam borbélysegéd. Majd ismét: "Minden megterített garasomat, esténként, mindet Wagnerre költöm. A Lohengrint már háromszor hallottam". /1.felv.7.jel./ Csak az "újgyilagos" ifjúság fordult Wagner ellen a 20-as években, de akkor határozottabban, mert hideg megvetéssel, mint egykor nagyapái,



akik újdonsága miatt nem akarták elfogadni Wagnert. Az unokák viszont ezért utasították el, mert úgy érezték, Wagner fölött eljárt az idő. Ujabb fordulat a 30-as években következett be, amikor, Hitlerék idején a germán mitoszok Wagnere hivatalos ünneplésben részesült, ami által, mint Ernst Bloch mondja, "lucidusabb elnök számára a "wagneri", enyhén kifejezve, teljességgel gyanúsá lett".<sup>23</sup> Ez az oka, hogy Wagner még ma is a "vitatott" szerzők közé tartozik és egyáltalán nem vonult be az opera- és a zenetörténet azon nagyjai közé, akiket csak egyértelmű elismerés vesz körül.

Brecht Wagner-ellenességének okát nemcsak az új tárgyilagossággal való érintkezésében és nem is csak antifasizmusában kell keresni. Történeti, ideológiai és esztétikai gyökerei vannak. Az ifjú Brechtről azt olvassuk ugyan, hogy augeburgi és müncheni éveiben az asztalán tartotta a Tristan partitúráját,<sup>24</sup> de alapvető véleményét Wagnerről a legplasztikusabban egy alighanem a 30-as évek végéről származó töredékes írásában öntötte formába, mégpedig a következőképpen: "Bismarck a Birodalmat, Wagner az egyetemes műalkotást alapította meg, mindkettő kovács volt és kovácsolt és forrasztott és Párizst mindkettő meghódította. A boldogtalan Wallstreet-bankárokat Wagner arra kényszerítette, hogy foglalkozzanak Wotan zavaros és semmi jót nem ígérő ügyeivel. Ezekben a körökben megértésre talált az az intelem, hogy a megmentőt semmi körülmények között sem szabad szórakoztatni felől faggatni. Egy megváltásért /a beléptidíjak leszállítása nélkül/ a legmagasabb árakat fizették. Nürnberg régi és új mesterdalnokokai tisztelőt és rokonszenvet keltettek bennük." Wagner zenéje, Brecht szemében, "a burzsoázia zsebnoki lakája" volt - zsebnoki, mivel a színpadot és a közönséget egyformán hatalma alá akarta hajtani.<sup>25</sup> Ha Brecht a "hagyományos" operát már korábban és több helyen kulináris élvezeti tárgynak, azaz "inyencségnek", "inyceiklendozó csomagnak" nevezte, eleve Wagnert operáira gondolt.

Kritikájának egyik réze tehát kifejezetten történeti-ideológiai, az esztétikai csak ebből és ez után következik. Brecht véleménye szerint Wagner a burzsoázia legrosszabb hagyományait, eleve a német burzsoázia agresszív nacionalizmusát, de általában valóságellenességét és öncsalásra való hajlamát táplálta témáival, szövegeivel. "Értelmetlenség lenne - írta



1955 körül - a német klasszikusok kozmopolitizmusát tagadni. Ez nem akadályozta őket abban, hogy nemzeti tárgyakról, nemzeti színházról stb. beszéljenek. Később Heinénól ezt kegyetlenség-gel átitatott, de annál hevesebb szerelem követte Németország iránt, Wagnernál pedig valódi nacionalista kisiklásokra került sor - Wagner rákényszerítette a germán istenvilágot Európa és Amerika nagyvárosaiba.<sup>26</sup> A germán hősök és lovagok, a raffiniáltan nagyvárosi istenvilág intrikáinak szemlélete a nyárpolgárban azt az érzést keltette, hogy valami egyedülálló, az élet és a történelem titkainak lezáró részessévé, s a részesség tudata "morált" kölcsönzött neki. Hogy milyen morált, az Heinrich Mann Alattvalójának lapjain olvasható. Wagner közönségvágyából Brecht is a világszemléleti elemet emelte ki - egyik oldalról - és rámutatott a nyárpolgárra, amint a "világszemléleti tartással" ellátott "szemléletű hétköznapiak keresztül". Ugy látta, hogy a polgárság emelkedő korzójából származó operák, a Varázsfuvola, a Figaro, a Fidelio aktívista elemei Wagner operáiból eltűntek, s a "világszemléleti", ami bennük megnyilvánult, annyira "kulinária" lett, hogy "ezeknek az operáknak az értelme mondhatni elhaló volt és ezután felzavart az élvezetbe".<sup>27</sup> A kulinária, azaz pusztán "inyceiklendező", élvezetet okozó művészet pedig úgy aránylik az igazi nagy művészethez, mint a kulinária /konyha-/ latinság a cicerói latin nyelvhez.

A Wagner-ellenességben Brecht legjelentősebb elődjének Nietzsche-t tekinthette - korábban Wagner lelkes hívét és barátját, később megsemmisítő kritikust. A szakirodalom azonban alig szól Nietzsche szerepéről Brecht Wagner-ellenességében, vagy legalábbis nem olyan nyomatékkal, mint amilyen szükségesnek tűnik. Még Ernst Schumacher uttörő monográfiája is megelégszik a különböző Wagner-paródiákkal, valamint a Koldusopera és a Mahagonny-opera szinibizánsaiban előforduló Wagner-emlegetések felsorolásával, a Wagner-ellenesség történetével nem foglalkozik. A Brecht-Weill-féle operák új törekvéseit /mint kontraesztét/ Handel operáinak stílusával állítja szembe, bőveges adatokat hozva Handel 20-as évekbeli reneszánszára Németországban.<sup>28</sup>

Az igaz, hogy Brecht a Handel-operák stílusára ugyanúgy alkalmazhatta a "kulinária" jelzőt, mint a Wagner-operákra: hogy azonban mégis Wagnerre értette először, azt Brecht nyilatkozatain kívül egy érdekes filológiai ténnyel bizonyíthatjuk.



Brecht ugyanis a "kulináris" jelzöt Nietzschénél találhatta, őt csaknem biztosan ott találta meg, mégpedig Nietzsche első Wagner-ellenes írásában, a Wagner esetében /1888/. Idézzük tehát Nietzsche szavait, mert ezek teljességgel a "kulináris", azaz konyhai fogalmak köréből kerülnek ki:

"...Wagner nem ad nekünk elég régnivalót. Recitativóját - amelyben kevés a hús, már több a csont és igen bő a lé - "alla genovese"-nek kereszteltes el, és ezzel a genovaiaknak egyáltalán nem volt szándékomban hizelegni, ésde annál inkább a régebbi recitativónak, a recitativo secco-nak. Ami meg a wagneri "vezérmotívumot" illeti, ehhez hiányzik belőlem minden kulináris hozzáértés. Ha nagyon rábeszélnek, hát talán eszaimnyi fogvájónak elfogadnám, alkalomnak arra, hogy megegyezkedjünk az ételnaradékoktól..."<sup>29</sup>  
/A kulináris szót én emeltem ki. V.Gy.M./

Wagner művészetére Nietzsche tehát csak "kulináris" hasonlatokat talált. Így jellemezte Wagnert és rajta keresztül általában az "élvezet" színházát Brecht is. Azt nem is mondani, hogy a megtagadott "aristotelési" színház legtipikusabb és "legveszélyesebb" /azaz legtökéletesebb/ formáját Brecht Wagner zenedrámáiban vélte felfedezni, hogy a "nem-aristotelési" színház, amelyet meg akart valósítani, mindenekfölött nem-wagneri színház volt. Wagner zenedrámáiban látta a non plus ultráját annak a drámatípusnak, amely a "beleérzés" /ételés/ dramaturgiája alapján a nézőt megbűvöli, megfoasztja önálló akaratától, rabságba ejti.

Változatos és változó pályáját végigkísérte a tiltakozás a "beleérzés" esztétikája és dramaturgiája ellen, mégis szántalanszor fordult ihletért és segítségért a "beleérzés" alapján alkotó klasszikus mesterekhez. Modernizálta Sophoklész Antigonéját, átdolgozta Marlowe-t, Shakespeare ugyazólván mindennapi kenyere volt, feldolgozta Molière Don Juanját, a Mahagonny-opera legocsmányabb jelenetei közben visszanyúlt Dante terzináihoz, A vágóhídek Szent Johannája éppannyira Schiller-paródiának készült, mint amennyire Schiller-reminiszcenciának szánt, és a párhuzam a Wallenstein tábornak és a Kurázei mama között ugyancsak kézenfekvő. Hölderlin, Heine és Büchner ihletet és ötletet adtak neki, anyagért fordult a századforduló amerikai regényíróihoz, Gorkijnek Az anyát köszöni és így tovább. Goethét, aki ellen pályája kezdetén keményen értetlenséggel lázadozott, állandóan olvasta, és vé-



gúl ezire vitte az Óa-Faustot. Wagnerrel nem vállalt soha semmi közösséget. Wagner volt számára az "anti-művész", minden törekvésének ellenkezője, céljának tagadója; az ellen-pólus. Nem tűz az állítani, hogy Brecht egész életművén végighúzódik a nyílt vagy rejtett küzdelem Wagner ellen, Wagner "mágikus", "bűvös", "varázslatos" hatalma ellen, amely megfosztja az embert gondolkodási képességétől, szabad akaratától. Nem tűz az mondani, hogy Brecht életműve Wagner "ellen" jött létre, hogy Wagner életművének történeti "ellenesülya".

És ez, azt kell hinnünk, törvényszerű. Wagner volt Brecht előtt az utolsó radikális drámai-színvadi újító. A soron következő újítónak tehát mindenekelőtt az ő hatásával kellett megbirkóznia, az ő eredményeit kellett megcáfolnia. Wagner után Brechtnek kellett megtennie a következő lépést, neki kellett előrehatolnia egy újabb kor dramaturgiája felé. És - noha Wagner tekintélyét vagy népszerűségét nem csökkentette vele - Brecht megtette ezt a lépést. Wagnernak ma is szántalan csodálója és híve van, több mint Brechtnek, aki a halála óta eltelt két évtized folyamán - a kezdeti föllendülés után - valamelyest veszített a népszerűségéből. De a modern dráma és a modern színház ma már nem Wagner /és kortársa, Ibsen/, hanem Brecht jegyében áll. Mert tény, akárki a kárhogyan értékeli, hogy neki sikerült legjobban befogadnia és megrostálnia, műveiben megjelenítenie és a leghaladóbb ideológia humánus szolgálatába állítani a modernség pozitív eredményeit.

Ha Brecht mint színvadi újító Wagner után, mint Wagner jelentős megtagadója Nietzsche után következett - noha ideológiailag természetesen homlokegyenest eszenbenállt Nietzschével - nem lehet kizárni annak a lehetőségét, hogy az egyiket vagy a másikat elfogadta és felhasználta Nietzsche Wagner-ellenes érvei, vagy inkább kirohatai közül. Brecht sem jellemezhető volna eszalóletesebben a "lenyűgöző" és "bénító" aristotelési dramaturgiát, mint ahogy Nietzsche jellemezte. Szavaival párhuzamos helyeket idézhetünk Brechtől is, de fölételeges, hiszen Nietzsche érvei ma már mint brechti érvek kerültek be a köztudatba.

Nietzsche Wagner hatásáról így ír: "Tipikus décadent, aki ezükeégszerűen a maga romlott izlése szerint érez, aki ezzel valami megesebbrendű izlésre emel igényt, aki a maga romlását törvényként, haladásként, beteljesülésként tudja érvényesíteni. -



és nem is védekezünk ellene. Csábítóereje iszonyúvá fokozódik, gomolyog körülötte a tömjénfüst, a félreértést, amely körülveszi, "evangéliumnak" nevezik ...<sup>30</sup>

Wagner dekadens modernségéről, amely Brecht "konstruktív" modernségének ellentéte lehetne, így ír Nietzsche: "Mivel semmi sem modernebb, mint ez az ősz-betegeég, ez a kétség és az idegi gépezet a túlfokozottsága, ezért Wagner a par excellence modern művész, a modernség Cagliostroja. Művészetében a legcsábítóbb módon vegyül az, amire ma mindenkinek a leginkább van szüksége - a kimerültek három nagy stimulánsa, a brutalitás, a meszterkedtség és az értetlenség /idiotizmus/".<sup>31</sup>

Wagnernek az a célja, hogy "felborítsa" közönségét. "Csak semmi gondolat! Semmi sem kompromittálóbba a gondolatnál! Helyette a gondolat előtti állapot kell, a még meg nem született gondolatok torlódása, eljövendő gondolatok ígérete, milyen a világ volt, mielőtt Isten megteremtette, - a káosz kiujulása ... A káosz sejtére készítet..."<sup>32</sup> S ugyanígy Wagner zenéjéről: "... a ritmus-érzék teljes elfajulása, káosz a ritmus helyén ..." <sup>33</sup> A racionalista Brecht gondolkodásra akart nevelni, és pereze anti-wagnerianus a brechti kísérőzene is.

Wagner dekadens, Wagner leigáz és megbűvöl, Wagner a hanyatló burzsoázia közönségét elégíti ki a brutalitás, a raffineria, a primitivitás ópiumával, megakadályozza híveit abban, hogy gondolkodzzanak, mivel maga is az irracionalizmus káoszából merít. Mi kell helyette, milyen legyen a Wagner utáni művészet - Nietzsche szerint?

"Hogy fáj már a fülünknek a szenvedély teatrális ordítása, milyen idegen lett számunkra az egész romantikus felfordulás és érzék-zürzevar, melyet a művelt csőcselék szerez, a fenséges, az emelkedett, a nyakatekert felé irányuló aspirációival együtt! Nem, ha nekünk, akik meggyógyultunk, szükségünk van még művészet-re, ez csak sásféle művészet lehet - gunyoros, könnyed, röpke, istenien háborítatlan, istenien mesterséges művészet, mely vörös lángként lobog a felhőtlen ég felől" Ez után pedig Nietzsche a-riisztokratizmusa egyezzerre csak kisiklatja a gondolatmenetet, de egyúttal prófétikusan előlegezi a Wagner utáni modernség negatív vonásait, amelyeket Brecht éppugy elutasított, mint magát Wagnert: "Mindenekelőtt művészek számára létesülő művészet, csak művészek számára! Azután akkor jobban értünk majd ehhez, ami előzőnk kell



hozzá: derűltség, mindig csak derűltség, barátain!"<sup>34</sup>

Brecht egyetértett Nietzschével abban, hogy Wagner dekadens és irracionális, hogy művei mintegy leigázzák nézőjüket, hogy nem hagyják gondolkodni, hogy az érzelmek káoszába lökik, hogy a "beleérzés", az azonosulás módszerére épülnek, hogy lát-szat-világot "utánoznak", és művei alapján ítélve egyetértett vele abban is, hogy a wagneri "fenséges, emelkedett, nyakatekert" helyett "gunyores, könnyed, röpke" művészetre van szüksége. A "beleérző" azonosulás helyett az eltávolító elidegenítést, az un. V-effektust, a valóság "utánzásának" illúziója helyett az absztrakciót, az érzelmek irracionális keverégtatása helyett a racionális tanulás-levonás módszerét választotta. Nem értett vele egyet abban, hogy az új művészetnek a kiválasztott kevesekhez kell szólania - s ez volt, mint tudjuk, a szimbolizmus programja is -, még azon az éron sem, hogy a derűltség hangulata hassa át a művészetet. Az ő művészi programja demokratikus volt, a szó legészélesebb és leghumánusabb értelmében. Ha kapott is a szimbolistáktól vagy elődeiktől és rokonaiktól indításokat, ha akadott is párhuzam az ő egyes művei és egyes szimbolista művek között, a demokratikus program és a racionális világszemlélet mindenféle szimbolizmustól kezdettől fogva elválasztotta.

A szimbolisták által bálványozott Wagnertől való - negatív - "függésének" legbeszédesebb bizonyítéka mindenesetre az, hogy az epikus színház módszereinek "betörését az operába" az ősz-műalkotás elemeinek "radikális szétválasztásában" látta.annyire egyértelmű, mi ellen, kinek a módszere ellen érvel a Mahagonny-operához fűzött megjegyzéseiben:

"Mindaddig, amíg az "ősz-műalkotás" azt jelenti, hogy az egész egyetlen őszesedés, amíg tehát a művészeteket össze kell 'olvasztani', mindaddig egyaránt degradálni kell az egyes elemeket, mivel mindegyik csak végezőadó lehet a másik számára. Az olvasztófolyamat kiterjed a nézőre is, azt is be kell olvasztani, hogy az ősz-műalkotás passzív /szenvendő/ része legyen. Az efféle mágiával természetesen végezni kell. Fel kell számolni mindazt, aminek hipnotizálási kísérlet a célja, méltatlan bódulatot idéz elő, kődösit.

Zenének, szónak és képnek több önállóságot kellett kapnia"<sup>35</sup>

Wagner túlhaladásának Brechtnél az epikus színház felé kellett vezetnie, amelynek társadalomváltoztató funkcióját az egy-



mással harmonizáló, mert közös cél felé törekvő, de önálló elemek biztosították. A wagneri egyetemes műalkotás mint elv megmaradt, de elemeinek szabad együttműködése alapján jött létre és önállóan, függetlenül, kritikusan szemlélőnek és befogadónak hagyta meg három művészi alkotóelemén, a zenén, a szövegen és a színpadképen kívül a negyediket, a közönséget is. Ebben az értelemben tette meg Brecht a Wagner után következő lépést, megtörve a wagneri varázst, és ez a szimbolizmustól is elválasztotta.<sup>36</sup>



### VIII. A szecesszió természetrajza

Die Wahrheit ist hässlich. Wir haben die Kunst, damit wir nicht an der Wahrheit zugrunde gehen  
/Friedrich Nietzsche hagyatékából/

Szótári jelentése szerint a szecesszió annyi, mint "félrevonulás, eltávozás, kivonulás", politikai értelemben "meghasonlás, elkülönülés".<sup>1</sup> Megfelel a jelentéseknek a szó története.

Politikai története mindjárt az ókorban megkezdődött. A római plebs, tiltakozásul vagyoni és jogi nincstelensége ellen, több alkalommal kivonult /latinul: secessit/ a városból a környező dombokra: a Mons Aventinusra, a Szent Hegyre, a Janiculumra. A szó e konkrét "klasszikus" értelme idővel áttételezővé vált: egy csoport elkülönülését nevezték szecesszióknak valamilyen együttesen belül, vagy éppen kivonulását az együttesből. Ebben az értelemben kapta az észak-amerikai polgárháború /1861-1865/ a "szecesszió háború" nevet, mivel az északi államok viselték az egyetemes államszövetségből "kivonuló", attól "elkülönülő" déli államok ellen. Az amerikai háború a "szecesszió" fogalmát köztudatba dobta. Németországban a századforduló idején már csak azért is sokszor eslegették, mivel az akkor válságba jutott nemzeti liberális pártból 1880-ban vált ki egy "szecesszionista" csoport, így nevezték, amely 1884-ben a haladspárttal egyesülve megalakította a szabadelvű pártot.

Az első művészeti "szecesszió", a müncheni nyolc évvel később, 1892-ben következett be. Két évvel megelőzte a münchenit egy hasonló párizsi mozgalom, amely azonban nem nevezte magát "szecesszióknak"; 1890-ben alakult a francia képzőművészek nemzeti társasága, a Société nationale des beaux-arts és rendezte, ettől kezdve, saját kiállításait.

A képzőművészeti szecessziók közös tulajdonsága az volt, hogy tiltakoztak a konzervatív akadémiák ellen. Először olyan művészek álltak, mint Ernest Meissonnier és Pierre Puvis de Chavannes Párizsban, Fritz von Uhde Münchenben, Gustav Klimt Bécsben, ahol 1897-ben és Max Liebermann Berlinben, ahol 1898-ban alakult meg a szecesszió. A szecessziók genetikailag is összefüggtek egymással. Fritz von Uhde Párizsból tért vissza Münchenbe,



tanuja volt az új francia művészecsoport megalakulásának, az általa megindított müncheni pedig a bécsi és a berlini szecesszióknak adott indítást.

Ugyanakkor, ha a fentebb felsorolt szecessziók vezető művészeit nézzük, azok, a szecessziók genetikus összefüggése ellenére, nem-igen képviseltek valamiféle közös stílust, módozat, művészi felfogást, hanem nem bizonyos fejlődésbeli egymásutánt.

Meissonnier olyan típusú történeti festő volt, mint Karl Piloty Münchenben, részleteket kidolgozó "realista"; Puvis de Chavannes, nála mindenben modernebb, idealizáló, a festőiséget helyezte előtérbe. Meissonnier elég konzervatív volt ahhoz, hogy ünnepeljék, a Louvre egymásután vásárolta meg a képeit. Puvis de Chavannes-t a hivatalos kritika állandóan támadta, viszont Gauthier és Baudelaire voltak a barátai. Műveinek java része kifejezetten funkcionális, azaz helyhez kötött jellegű volt, de mégsem freskókat festett, hanem hatalmas vásznakot, ezeken viszont új technikát alkalmazott. A kortársi impresszionista festőcsoporttal nem keresett érintkezést, de feltűnést és szinkerezést még maga Paul Gauguin is tanult tőle, sőt Maurice Denis és a XIX. század utolsó évtizedében kiállító "nabok" is hivatkoztak rá. Puvis de Chavannes művészete így közvetlenül előremutatott az avantgarde festészet irányába, noha látezőlag hiányzott belőle minden "formabontás".

Fritz von Uhde, saját Münchenben, Piloty hagyományával szállt szembe, hangsúlyozta a "korezerőséget" és még bibliai tárgyu festményein is modern környezetbe helyezte alakjait. Gustav Klimt is ismerjük a dekoratív szecesszió legkifejezettebb művészeként, s ha "szecessziós" festőre gondolunk, elsőnek talán az ő neve jut eszünkbe. Max Liebermann viszont a doktrinér naturalizmus felől érkezett, nem jutott túl az impresszionizmuson, világéletében az általunk "szecessziósnak" érzett Böcklin ellenfele volt, és mégis a berlini szecesszió élére került, ahol azután bátran kiállt a szecesszió legnagyobb norvég festője, a hivatalosan visszautasított Edvard Munch mellett. A képzőművészeti szecesszió tehát művészi módozat és stílus szempontjából igen "laza" egységnek tekinthető csupán, de mind francia, mind német változata elvezetett, úgy mondhatjuk, a képzőművészeti avantgarde "közöbőig". Mint rész-jelenség nevet adott az egész művészeti és irodalmi áramlatnak, amelyet mi - hazai szokás szerint - európai és ameri-



kai érvénnyel szeceessziónak mondunk.

Hízen tudvalévő, hogy ez az elnevezés ma már csak az egykori Habsburg-monarchiához tartozó területeken használatos, nem is annyira az osztrákoknál, ahol a "szeceessziót" jobbra kiszorította a Jugendstil elnevezés. Szeceesszió elsősorban képzőművészeti és építészeti stílust ért mind az osztrák, mind a cseh, mind a lengyel kritika és művészettudomány.<sup>2</sup> Legáltalánosabb érvénye hazai kutatásunkban van a szeceesszió terminusának, mióta Halász Gábor immár klasszikus esszéjében Vázlat a szeceesszióról, 1939/ kiterjesztette a fogalom körét a díszítőművészetről a színpadképekre, a táncra, és természetesen az irodalomra és költészetre is. A szeceesszió a "kiterjesztett" fogalmának - Sőtér István kezdeményezése nyomán - azóta bőbeszédű hazai irodalma támadt.<sup>3</sup>

Szeceesszióról beszélve, azt hízem, ebben a szélesebb értelemben kell gondolkoznunk felőle és nem a "szót", hanem a "dolgot" kell leírnunk, amelyet angol és francia területen korábban Modern Style-nek hívtak, napjainkban Art Nouveau-nak neveznek, az olaszoknál Stile Liberty-nek, németül - mint tudjuk - Jugendstil-nek és "magyarul" szeceessziónak. Sok más neve is volt még, de ezeket nem kell felsorolnunk. Sokrétűségét, ellentmondásosságát, bizonytalan körvonalait jelzi az is, hogy mindmáig nem alakult ki olyan nemzetközi neve, mint a naturalizmusnak vagy a szimbolizmusnak. Nemzetközi használatra talán a legáltalánosabb elnevezése, az 1900-as művészet vagy 1900-as stílus lenne a legalkalmasabb, ennek azonban az a gyengéje, hogy 1900 körül éppugy, mint minden más korakban, több áramlat, mozgalom és stílus virágzott egymás mellett és egymással párhuzamosan.<sup>4</sup>

A szeceesszió tehát művészeti és irodalmi áramlat vagy irányzat volt, nem korak, nem periódus; nem is volt valamely kornak az egyetlen vagy "uralkodó" stílusa. Mindazonáltal az 1900 körüli évek díszítő és iparművészeti tárgyain, könyvillusztrációin, épületein, festészetén és szobrászatán és irodalmán is gyakran felismerni - kisebb vagy nagyobb mértékben - a szeceesszió jellegzetességeit. Ezeket kell megpróbálnunk a következőkben az ideológia, a stílus és a módszer rétegei szerint csoportosítani.



### A szecesszió formai jellegzetességei

A naturalizmus és a szimbolizmus éramlata az irodalomból indult ki, a szecesszió a díszítő és iparművészetben, valamint az építészetben jelentkezett először. Már maga az a tény is arra utal, hogy nem annyira előzetes teóriák megvalósítása volt /miként a naturalizmus/, noha nem hiányoztak teoretikus alapjai sem, nem annyira a művészi tökéletesség megvalósítására irányuló motívumok mozgatták /mint a szimbolizmust/, noha a szecesszió-nak is megvolt a maga szépségeszménye: hanem eleveorban a "látvány" érvényesült benne. Egyik legismertebb szakértője, Robert Schmutzler is e szerint határozta meg: "Art Nouveau a neve annak az 1900 körüli stílusnak, amelynek a hosszú, érzékeny vonaliv a 'vezérmotívuma'. E hullámzerű görbevonal, amely algákra és liánokra emlékeztet, párdúcoltokban és ostorazíjrángásokban jelentkezhetik, folyamatossággal vagy lágolva, moderato vagy furioso űzi önélvezetes játékait..."<sup>5</sup> Látható jelenségekben fedezi fel tehát Schmutzler is azt, ami a szecesszióra a legjellegzetesebb a ha e mozgékony és burjánzó ívelt "görbevonalság" másutt, mint könyvillusztrációkon, plakátokon, ékítményeken, iparművészeti tárgyakon a maga eredetiségében nem is érvényesülhetett, meghök-kentő hajlatok nem hiányoznak a szecesszió legtöbb épületéről sem - gondoljunk például Victor Horta lépcsőházainak korlátaira, a kapuboltozatokra, a tetőszerkezetek meglepően ívelt lendülete-re. Már kérdésesebb, hogyan vihetők át e lendületes vonalívek a szecesszió zenéjére vagy az irodalmi szecesszióra: noha mindkettőre történtek kísérletek.<sup>6</sup>

A stíluselemek "azonosítását" a különböző művészetek területén azonban nagyon óvatosan kell kezelni. Ha a liánvonalat a szecessziós zeneben, Gustav Mahlernél, a késői Debussy-nél vagy a fiatal Schönbergnél a dallamvonalak tovaindázásában, a klasszikus harmóniatan szerint való kerek visszahúzó és ismétlődés hiányában keresnők, alighanem csak vulgarizálnánk olyan látszólagos megfeleléseket, amelyeknek alapja "mélyebben" fekszik a stílus rétegénél. Abban az "élethangulatban" és "világérzésben" kellene talán keresnünk a közös alapot, amely a szecesszió minden művészi megnyilvánulásában az ősi, az őszintő, a tudattalan lelki rétegek felszínre engedésére készítette az alkotót. Az irodalomban, különösen a szecessziós lírában megnyilvánuló mozgás,



lengés, tánc, érzelmi hullámozás ugyanezeknek a belső feszültségeknek lehet a megnyilvánulása, mint amelyek a könyvillusztrációk vonaljaiban, a Tiffany-vázák nyulánk ivelésében, vagy éppen a Rózsalo keringőjének fel-felcsökő dallamhullámaiban jelentkeznek. De ismételjük: nem a stílusjegyek egybevothetőségére kell itt figyelnünk, hanem a hátterükre. A stílus rétege, amely konkrét módon csak a megvalósult művön, csak az egyedi alkotáson szemlélhető, túlmutat önmagán és valami mélyebbre, talán mondhatjuk úgy: "belső" formára utal, amely azonban már a művészi világnézet rétegébe tartozik.

A szecesszió stílus ismert jellegzetessége a dekoratív pompa, a stilizált elegancia: ez váltja fel benne a szimbolista "szépséget". Dekorativitás és stilizált elegancia nyilvánul meg az indázó-ívelő hullámvonalakban, a szép testek bemutatásában, az elegáns pózban. A szecesszió madarai a hatyu és a páva, a legelegánsabb és a legdekoratívabb madár, virága a karcos és kábitó illatú lilium. Proust színezője liliummal a kezében jelenik meg a Faubourg Saint Germain-i szalonban, Wilde Salomé-jének Heródesse a fehér páva szépségét dicséri. Az elegancia a szecessziónek több mint stílusformája: életformája volt; az árszínkép reprezentatív regénye, a Dorian Gray arcképe a tökéletes elegancia modelljét választotta hőseül, ámber Wilde ugyanakkor felfedte a harmonikus elegancia visszaját is, amely sötét és groteszk, torz bűnökkel terhelt és végül a halálba sodorja magát az eleganciát. Fekélt pompa, a színek tobzódása, az elegáns póz a szecesszió stílus "napos oldala", amelyet mintegy szűkekegyezően egészít ki a másik oldalon az elmúlás, a dekadencia. A színek szépsége, az érzetek tánc, a szavak szemléletes és zongor pompája és a halál képe, szótalma vagy gondolata összefüggő egészet alkot Stephen George, Rainer Maria Rilke költeményeiben, vagy ugyanígy Ady Endre korai szecesszió Leda-verseiben. Ki ne ismerne az utóbbiak közül a Lédával a hálban címűt? Ámde olvassuk most a szecesszió stíluspéldájaként:

Sikolt a zene, tornyosul, omlik  
Parfümös, boldog, forró, ifjú pára  
S a rózsakoszorús ifjak, leányok  
Rettegve néznek egy fekete párra.

"Kik ezek?" S mi bus csöndben belépünk.  
Halál-arcunk sötét fátyollal óvjuk  
S hervadt, régi rózsakoszorúinkat  
A vig tereben némán szerte-szórjuk...



Együtt van itt minden: stilizált dekorativitás, elegancia, felekölt pompa és halotti koponya, póz és halál. Az egészet az objektivizált lírai impresszionizmus szuggesztív képei fejezik ki, amelyekben egybeolvad a naturalizmus testközel eszenualizmusa /"forró, ifjú pára"/ a szimbolizmus titokzatos feleköltésével: "Halál-arcunk sötét fátyollal óvjuk". Megkockáztathatjuk-e mindjárt e helyen annak a gondolatnak a megfogalmazását, hogy a szecessziót csak akkor értjük meg, ha esztetikus művészeti és irodalmi áramlatnak fogjuk fel, amely magába olvasztja és egyesíti azt, amit előtte "felhalmozott" a XIX. század? - a különösen a századnak az az utolsó szakasza, amely már a modernség korával esik egybe? A szecesszióban ellentétes és ellentmondó vonások egyesülnek.

A stilizált dekorativitással, felekölt eleganciával és előkelő pózzal ugyanis ellentétben áll a szecesszió áramlatának egy másik alapvonása, a funkcionalitás. A szecessziós művészet valaminek a "szolgáltatásban" állt, valami "funkciót" akart betölteni, túl azon az általános "funkción", amelyet még John Ruskin és az ő nyomán William Morris olyanformán fogalmazott meg, hogy a művészetnek meg kell szepítenie az emberek életét, az ipari társadalom szürkeségével szembeállítva szép tárgyakkal kell megtöltenie a környezetüket. E gondolat jegyében alapította meg Morris "A céget" /The Firm/, amely kiváló művészeket alkalmazott tapéták és butorok tervezésére. Más kérdés, és ez is a szecesszió "ellentmondásai" közé tartozik, hogy ezek a nagyon szép tapéták és lámpaberendezések a vagyontalan néprétegekhez nem juthattak el. De ugyanaz a gondolat vezette az angliai szecesszió "demokratikus" szárnyának, az Arts and Crafts Movement-nek elindítóját, Robert Ashbeet, aki a kézművességet és a művészetet összekapcsolva a mozgalom programjával azt írta elő, hogy minden használati tárgy, amely a mesterek kezéből kikerül, műdarek legyen, mintha középkori műves-mester készítette volna. Mind Morris, mind Ashbee "romantikája" meddőnek bizonyult ugyan a modern ipar követelményeinek és az ipari társadalom emberi szükségleteinek kielégítésében, de ugyanakkor óriási hatása volt mindkettőnek az ipari formatervezésre. A modern könyvművészet pedig, azt lehet mondani, William Morris 1891-ben megnyitott Kelmscott Press-ének munkája nyomán bontakozott ki.

A díszítő és iparművészet területén a szépség a funkcioná-



litással mintegy természetesen módon kapcsolódott össze. Rajtuk kívül ez az összekapcsolódás elsősorban az építőművészetben kézenfekvő. Ezért lett az iparművészetben kívül az építőművészet az Art Nouveau, azaz a szecesszió legsajátabb megnyilvánulási térfelülete. A belga Victor Horta és Henri Van de Velde, a katalán Antoni Gaudí, az amerikai Louis Sullivan, az osztrák Otto Wagner, a magyar Lechner Ödön épületeivel új szakasz kezdődött az építészet történetében. A neo-klasszicizmus építészetének lejártá óta uralkodó historikus stílusutánpótlások után a szecesszió építészeti léptek fel ismét önálló, a múlttól független, új koncepcióval, önálló és modern stílusigénnyel. Az anyag tisztasága, a monumentalitás és a modern élet követelményeihez való alkalmazkodás jellemezte őket, s bár nemzetközi táji szempontból erősen különböztek egymástól, bár részletekbe menő stílusegységről aligha lehetne beszélni közöttük, tudatosan modern stílustörekvésekkel ott a helyük a modern építőművészetben, ahogy Nikolaus Pevener mondja, az "új stílus" uttorjái között.<sup>7</sup> A Bauhauszal meginduló "új stílus" harmadik forrása Pevener szerint - Morris és az Arts and Crafts mozgalom, valamint a szecessziós építészet mellett - a XIX. század "mérnöki építőművészete", amely a kifejezetten technikai jellegű, ipari, közlekedési stb. célokra készült építmények funkcionális jellegével és stílusával ugyancsak indítást adott annak az új építészeti stílusnak, amely a XX. század elején, az avantgarde áramlatok feltűnésével egyidőben alakult ki.

Nehezebb kérdés azonban az, hogy milyen vonásokban kell keressünk a szecessziós funkcionalitás megnyilvánulását a többi művészetben: a képzőművészetekben, a zenében, az irodalomban? Röviden azt kell válaszolnunk erre: a szimbolizmus bűvös művésziessége és impresszionista módoszerének finom játékosága után a képzőművészeti, zenei és irodalmi szecesszió a nagyon komolyan vett expresszivitás felé fordult. Ebben érintkezett a díszítőművészet és az építészet funkcionalitásával.

A szecesszionista festők többségének programja nem volt kevésbé elkötelezett a naturalistákénál. Nikolaus Pevener tanúsága szerint<sup>8</sup> az impresszionisták ellen 1890 körül fellázadó Paul Cézanne, Paul Gauguin, Vincent Van Gogh, Edvard Munch - de a kevésbé jelentősek is, mint Georges Seurat, Henri Rousseau, James



Ensor, Jan Toorop vagy Ferdinand Hodler, akik többé-kevésbé, hosszabb vagy rövidebb ideig hozzákapcsolódtak a lázadáshoz - azt vették az impresszionista festőiskola szemére, hogy az az emberi közösséget szolgáló tárgyi látvány kifejezése helyett csak "önkifejezésre" törekedett. Cézanne, aki a század végén együtt állt ki a bécsi és berlini szecesszionistákkal, stílusváltásai ellenére mindenkor az objektív kifejezés és az expresszív mondanivaló festője volt. Pályájával mintegy összekötötte a naturalizmust és az impresszionizmust, a századvég művészetét és a kubistákat, akik tőle tanultak és mintegy belőle indultak ki. Van Gogh szenvedélyessége, humanizmusa, Gauguin fordulata a primitív, az őseredet felé - mind-mind a naturalista-impresszionista-szimbolista "műanyag" megtagadásának tekintendő: az aprólékosság, kidolgozottság, önkifejezés, kiagyaltság helyett a "festőlázadók" visszatértek a fundamentálishoz, a valóságos tárgyi kifejezéshez; a historizmus és naturalizmus irodalmisága és az impresszionizmus-szimbolizmus líraisága helyett az objektív festői mondanivalóhoz. Munch híres képén, a Sikolyon annyira dominál az expresszió, hogy a sikoltó alak fejét hanghullámok veszik körül, és azt sem tudjuk meg róla, férfifej vagy nő feje. Az expresszionizmus szakirodalma ezt az 1893-ban keletkezett képet sokszor emlegeti. Ámde hogy is lehetne az expresszionizmushoz azémitani, mikor csaknem két évtizeddel előzte meg a mozgalom kezdeteit? A rémitő magányosság, amelyet a kép kifejez, inkább Strindberg világ-íszonyatával és magány-érzéssel rokon,<sup>9</sup> és maga a késői Strindberg is éppen a Sikoly és a szecesszió hasonló alkotásai szomszédságában érthető meg. Azt hiszem, ugyanígy a szecesszió funkcionális expresszivitása felől kellene megközelíteni Auguste Rodin érett férfikorának nagy kompozícióit, főként az építészeti ihletésű és térkitöltő funkció szempontjából is eltervezett Pokol kapuját, miközben tudomásul vennénk, hogy már korábban felhasználta a képzőművészeti realizmus, a naturalizmus, a szimbolizmus, a festői impresszionizmus módszereit, eljárásait, eredményeit, ezeket nagy kompozícióiban is megőrizte, és alkalmazta mindazt, amit a reneszánsz /Michelangelo/, valamint főképpen a XIX. század már "felhalmozott". Ismét utalnunk kell a szecessziós stílus szintetizáló jellegére!

A képzőművészet funkcionális expresszivitásának megfelelő párhuzamos jelenségeket találni lehetne a századforduló zenéjében is. A szecesszió által befolyásolt zeneművek között sok a "prog-



razeno", amely "kifejezésre törekszik", mondanivalót szuggerál /mint Richard Strauss szimfonikus költeményei, Sztravinszkij Sacre du printemps-ja vagy a Tűzmadár/, másképp Schönberg korai dalaival viszem a "tiszta" líra, amely azonban nem folytatja többé sem Wagnert, sem a klasszikus harmóniát, hanem új kifejezésre törekszik. Végül a szecessziós irodalom és költészet stílus-expresszivitására kellene példákat hoznunk, de ez szinte felesleges. Mígnem, ha a lírát vesszük: szecessziós lírának a századfordulón éppen azt a lírai törekvést tekintjük, amely a szavak, kifejezések, rímek, képek tiszta kontúrjaival tűnik ki, mint magas művészi fokon Stephan George lírája, vagy vulgarizáló nyereséggel Rudyard Kiplingé; prózában is a kifejezés szemléletessége és precizitása dominál Oscar Wilde egyszerű nyelvén, vagy Marcel Proust elemző egzaktságában, ahogyan asszociációit előadja. Móricz Zsigmond regénye, a Sárgarany az expresszív stílus mintapéldája lehetne, noha problematikáját tekintve a naturalizmushoz áll közel. A szecesszió színpada és az azon megjelenő dráma a maga "erőszakos" jellegével mintegy ellentéte az "úszó" impresszionista hangulatoknak: etilizáltságában is kifejező, nincsen többé a szimbolizmus "szépségtörvényének" alávetve, ehelyett a jellem-alakok megformálására törekszik - a naturalizmus és a szimbolizmus után - ismét. Mivel a szecesszió expresszivitása nem "önkifejezés", hanem tárgyas kifejezés, világossá válik általa valamely objektív mondanivaló, azaz világszemléleti, ideológiai, filozófiai tartalom.

#### A szecesszió világnézeti háttér

Már stílusjegyei alapján megállapítottuk, hogy a szecesszió esztétikus áramlat. Ennek megfelelően a stílus mögött meghúzódó gondolatvilág is összetett és ellentétes elemeket tartalmaz. Erre a jellegzetességre mindjárt első szisztematikus ábrázolója, Henry R. Hope felhívta a figyelmet. "Gyökerei az eszák és mozgalnak kavargásában fonódtak össze - írta a szecesszióról -: pre-raffaelitizmus, naturalizmus, szocializmus, japanizmus, szimbolizmus, neo-impresszionizmus. A befolyások e különbözősége táplálta a mozgalmat, míg végül azokban a sajátos alakokban és motívumokban virágzott ki, amelyeket ma sajátosan az Art Nouveau-hoz tartozóknak ismerünk el".<sup>10</sup> Stephan Techudi Madeen pedig ma is irányadó könyvében nemcsak megismételte Hope álláspontját, hanem



ki is egészítette azzal, hogy az Art Nouveau nem utánozta ugyan, de értékesítette korábbi stílusok eredményeit, s ezért megtalálhatók benne az újjáéledt gótika /Gaudi/, a neo-rokokó, neo-barokk, a növény és vonal kultusza, japán és keleti hatások, a kelte újjáéledés, a szimbolizmus-ezintetizmus, az alkalmazott művészetekben megjelenő szimbolizmus és más stílusok alkotóelemei.<sup>11</sup> Tegyük hozzá Madsen megállapításához, hogy nemcsak a stílus alkotóelemek, hanem ezeknek eszméi együttthathatók is megtalálhatók.

Az Art Nouveau-Jugendstil-szecceszó társadalmi háttéréről Robert Schmutzler nem győzi hangsúlyozni, hogy ezt az áramlatot a nagypolgárság hozta létre, a maga szolgálatába állította, s ami "lontebb" néprétegekhez eljutott belőle, a szecceszónek csak "giccesített" formája volt. Ernet Robert Curtiust hívja tanuul, aki Marcel Proustról mondotta, hogy művészetének lehelletfinom és színjátékos virágai csak abból a "kedvező, jól előkészített talajból nőhettek ki, amellyel a nagyburzsoázia materiális kulturája szolgált nekik. Sok nemzedék során kifinomult élvezőképesség...és végül az átörökölt tulajdon biztonsága: ez ennek a művészetnek a társadalmi televénye".<sup>12</sup> A szecceszó ipar- és képzőművészei csakugyan a gazdagoknak dolgoztak, az ő lakásaikat tervezték meg, díszítették és rendezték be, sőt sokszor maguk is a "felsőbb tízezerből" kerültek ki, vagy annak az életmódját folytatták. Így maga William Morris, vagy Oscar Wilde, a "dandy", vagy Louis C. Tiffany egy duzsgazdag newyorki ékezerész fia, vagy gróf Henri de Toulouse-Lautrec-Monfa, akinak ései között Godefroi de Bouillon is szerepelt s aki a legdrágább párizsi mulatók kurtizánjairól festette örökbecsű képeit. A szecceszó építészei mögött nagytőkések álltak. Antoni Gaudí a nagyiparos Güell gróf támogatta, Sullivan a Carnegie acélművek megbízásából tervezte chicagói magasházait, az orosz F.O. Sehtel az iparmágnás Rubszinszkijnak épített palotát Moszkvában és az orosz szecceszó pétervári folyóiratát, a Szergej Gyagilev által szerkesztett Mir Iszkusstvát mecénásként S.I. Mamontov és M.K. Tyoniceva segítette. Ugyanakkor - s ez is a szecceszó ellentmondó és "ezintetizáló" vonásai közé tartozik - William Morris szocializtikus eszméket hirdetett és Victor Horta /báró/ főműve Bruxellesben a Nép Háza volt, amelyet 1899-ben fejezett be. A szecceszó társadalmi háttére tehát - Pók Lajos szavaival - "a szociáldemokrata-fébiánus reformizmustól a környező világnak hátat fordító és dezilluzionált eszlemai elít



arisztokratizmusán át egy gazdag, életélvező nagypolgári rétegig ér...<sup>13</sup>

És nem kevésbé "átfogó" a szecesszió eszmei háttére sem, amely részben a naturalizmussal, részben a szimbolizmussal érintkezett, részben "túlnőtt" azokon a századforduló eszmeforrásokról, amelyek a szecesszióban tetten érhetők, főként három pont körül mint három "erőközpontban" merném csoportosítani: a természettudományos biologizmusban és ennek járulékában, az úgynevezett "életfilozófusok" tanításaiban és azok művészet-esztétikai következményeiben, valamint abban az általános "világérzésben", amelyet Sigmund Freud úgy nevezett: Unbehagen in der Kultur - nevet adva ezzel a láthatólag virágzó európai századvég "rossz közérzetének".

A naturalizmus drámatársa természettudományos ihletű volt. Ismerjük a kísérleti anatómia, a biológiai faktorek, az átöröklés tan szerepét a naturalizmus eszmei háttérének és módszerének /poétikájának/ kialakításában. A szecesszió sem köszönhetett kevesebbet a századvég természettudományosságának, evolucionizmusának, biologizmusának, amelyek azonban csak az egyik aspektusát szolgáltatták és nem is annyira a naturalizmus "egzaktiségéhez", mint inkább a romantika természetfilozófiájához közelítették. Schmutzler "biológiai romantikának" nevezte a szecesszió gondolati háttérének a mozzanatát és idézte a Pan c. szecessziós német folyóirat egyik 1899. évi számából Eberhard Freiherr von Bodenhausen szavait, aki azt írta, hogy nem tudna olyan modern esztétikát elképzelni, amely ne támaszkodnék Darwinra és az evolucionizmusra.<sup>14</sup> A szecesszió indái és liánjai, önművészi- és "előállat"-mintái, "élet előtti" világa /amilyenbe még az expresszionista Gottfried Benn is visszakivékonykodott/, megnagyított sejtformákat utánozó tetőcserepei /Gaudi/ mögött azonban már nem annyira Darwin, mint inkább a századforduló népszerű biológusa, Ernst Haeckel állt, aki látározólag következetes materializmust és biológiai monizmust hirdetett, de ugyanakkor "kiegyezett" Kanttal és az újkantianusokkal abban, hogy az egykéreg megismerő képességét szubjektív megismerésnek tekintette, amely a "végső alapok" megismeréséig nem vezethet el. Másfelől szigorúan az evolúció alapjára helyezkedett, az ember képességeinek kialakulását, sőt egyes ismereteinek meglétét is hosszú fejlődésfolyamatra,



átöröklött ismeretanyagra vezette vissza /mintegy előrevetítve C.G. Jung kollektív tudattalanjának vagy tudatalattijának elméletét/, a terápiás folyamatokat szigorú oksághoz kötötte, elutasítva az istenfogalmat és az emberiség addig megtett útjából jövőjének óriási perspektívájára következtetve. Nézeteiben tehát racionális és irracionális elemek keveredtek. Gondolatvilága központjában, az egy és örök, a primitív formáktól a magasabb formák felé fejlődő élet állt: "vitalizmusa", éppugy mint Bergeoné, kitörölhetetlen nyomot hagyott a szexuális biológizmusán, élet-kultúráján, vagy ahogyan Dolf Sternberger nevezte, "animális-vegetabilis meseországán", amelyet ősi élet- és termékenység-szimbólumok, nimfák, szilfák, daphnák, habléányok, faunok népesítettek be.<sup>15</sup>

A termékenység, a termékenyítés, a nemiség szerepének és helyének jelentőségét a szexuális művészetében és irodalmában aligha becsülnék túl, ha azt mondanák róla, hogy a panszexuálisizmus, a szuper-erotika művészeti áramlata volt. Képeit, szobrait, zenéjét, költészetét olyan erotika fűtötte át, amelyre loginkább a "fülledt" jelző illik, mivel sokszor takart volt és nem a látható felszínen jelentkezett, akárcsak a századforduló divata által elburkolt és mégis ingerlően kidomborított női test. Ábrázolási főtárgyának a szerelmi vágyat mondhatnák, a nemiséget és a szexualitás mindenféle változatát. Marquis de Sade-ot a századforduló fedezte fel újra - és hozzá a sadizmus fogalmát, amelyet Krafft-Ebing az algolagnia, azaz a kéjes szenvedés új nevével, a masochizmussal egészített ki. Ez a fogalom is egy író nevét, Leopold Sacher-Masochnak, a 70-es-80-as évek termékeny osztrák elbeszélőjének a nevét őrzi. De "fogalom" vált magának Richard Krafft-Ebingnek, a kiváló osztrák elmegyógyásznak a neve is, mégpedig népszerű műve, a Psychopathia sexualis /1886/ nyomán, amely a nemi eltérések hatalmas gyűjteményét tartalmazta. A nemiség köré épült Sigmund Freud egész pszichológiai rendszer; két legelterjedtebb műve, az Álmagyvárászat /1900/ és A mindennapi élet pszichopatológiája /1904/ pontosan a két század fordulóján jelent meg. A fiatalon meghalt Otto Weininger, a századforduló a különös, szinte gyermekifjú neokantianusa kidolgozta a "nemek metafizikáját" /Geschlecht und Charakter, 1903/ és a nő lelki és erkölcsi alacsonyabbrendűsége mellett foglalt állást. Művének tendenciája beleilleszkedett a szexuális nő-



kultuszába, amellyel párhuzamosan divatozott a nő "anti-kultusza". A századforduló nagy nőgyűlölői: Nietzsche, Strindberg, Wedekind valóságos mítoszát emelték a nő "rontó" hatalmát, amelyről már a romantikusoknak és a szimbolistáknak is bőven akadt mondanivalójuk Coleridge-től és Baudelaire-től kezdve Mallarmé-ig és tovább.

Az erotikus képzőművészet és irodalom valóságos özöne borította el a századfordulót, a századforduló szecesszióját. Aubrey Vincent Beardsley nyulánk nőalakjait a maguk fekete-fehér eleganciájában az erotika esztétikus és dekadens fluiduma vette körül, s a huszonhat éves korában elpusztult művész Oscar Wilde-dal és Max Beerbohmmal, a karikaturistával és íróval hárman a magját alkották annak az "esztéta" és "dandy" társaságnak, amely Anglia későviktoriánus atmoszférájában a szecesszionizmus tűzhelyének számított. Rövidéletű, de fontos illusztrált folyóiratukba, The Yellow Bookba a századforduló nevezetességei közül Henry James és Frederick William Rolfe is írt, Wilde Saloméjának kiadását Beardsley illusztrálta - s a szecesszió e tipikus, tulfűtött erotikájú nőalakja, amely már Heine, Flaubert, Mallarmé fantáziáját is megmozgatta, a századforduló idején élte virágkorát. Wilde és Richard Strauss operája a Salomé kultusz legmaradandóbb emléke, a festészetben pedig a korra nézve talán Gustave Moreau Salomé-képe a legtipikusabb, noha ez valamivel korábbi a szecesszionánál, s az erotika és a szimbolista misztika sajátos elegyét tárja elénk. A kép baloldalán elhelyezett kegyetlen szépség, ingerlően gyönyörű nőalak előtt vízióban jelenik meg Keresztelő Szent János levágott feje, amely a kép középpontját foglalja el. Gustav Klimt nőalakjait az erotika hasonló atmoszférája vette körül, mint Moreau Saloméját, csak "természetellenes" stilizáltságuk és dekorativitásuk volt expresszívabb: a Judit /1901/, vagy a Vízisiklók /1904-7/ a női test nemi vonzáására írt képi hianuszok. Az erotika csodálatos szépségű plasztikája, Rodin sorozatos szoborkompozíciója, a Csók és változatai szintén a századforduló szecessziós áramlatának sodrában jöttek létre.

Erotika, misztika, szimbolizmus és szecesszió egybeötvöződött a századvég műhelyében. A különböző és egymással szeretkezései, a szép férfitest és a buja női báj, valamint a kettőt egyesítő hermafrodita és androgyn, kín és kőj, mámor és élvezet, testvérszerelés és az inceasztus különböző fokozatai, a satenizmus és a mágia mozzanatai népesítik be a századvég művészetének



és irodalmának dekadens világát. A misztikus erotika "főlkent papja" a századvég divatos francia prózaírója, Sâr Josephin Péladan, aki a babiloni királyoktól származtatva magát illesztette a neve elé a "sar", azaz mágus címet és 1892-ben "Rózsakeresztes Szalont" alapított Párizsban, az Art Nouveau lelkes propagálói közé tartozott. 1895-ben tartott brüsszeli előadásai /Az esz-  
szonyokról, Egy szellem fejlődése stb./ megtöltötték közönséggel az Art Nouveau ottani műhelyét, a Maison d'Art-t, amelyről S. Bing párizsi műkereskedő a maga Art Nouveau szalonja számára a mintát vette. Misztikus korszakában Strindberg is lelkesedett Péladan-ért, ő biztatta fel saját német fordítóját, Emil Scheringet, hogy tolmácsolja Péladan "művészetét" német nyelvterületen, ahol azután "a latinság dekadenciájának" írója /ez 19 kötetes ciklusának a címe/, ez a "valóban árja francia" /Jörg Lanz von Liebenfels nevezte így/ kedvező fogadtatásra talált. A misztika és erotika ötvözete azonban Péladannál, mai szemmel nézve, groteszkbe hajlik át, mint ahogy az Obú király szerzőjének, Alfred Jarrynak a regénye, a Szuperhim /Le Surmâle, 1902/ is hyper-erotikája révén ma már inkább mulatságosnak és groteszknek hat, Schautzliert például az amerikai Alfred Charles Kinsey híres szexszuálriportjaira emlékezteti.<sup>16</sup> Pattanásig erotikus töltésűek Arthur Schnitzler korai művei közül pl. a szerelmi párjelenetekből álló Karbe-körbe /1900/, Richard Beer-Hofmann ezeceseziós "minterregénye", a Georg halála /1900/, Stefan Zweig ismert korai freudista novellái, Wedekind Lulu-darabjai és így tovább. D'Annunzio, az olasz ezecesezió nagymestere, ugyanebben a sorban emlegethető. A ezecesezió erotikája raffináltabb a naturalizmusénál, azt is magába olvasztja, amit a szimbolizmustól kapott. Ez is a ezecesezió esztétikus jellegének a bizonyítéka.

A ezecesezió világnézetét az "életfilozófusok", főképpen Nietzsche és Bergson - és még mindig Schopenhauer, valamint Wagner - ihlették, akinek például Péladan is a csodálói közé tartozott. A ezecesezió világnézeti rétegének a szektora tulajdonképpen nem is igen különbözött a szimbolizmustól.

Nietzsche a ezecesezió művésze számára is a "magasabbrendűség", a véteszi "elhivatottság" öntudatát szuggerálta, legfeljebb jobbról jövő és romantikus antikapitalizmus<sup>zmu</sup> talált kedvezőbb fogadtatásra a szimbolistáknál mélyebben elkötelezett ezecesezionisták között. A romantikus antikapitalizmus vonásait Walter Benjamin még Stefan George versein is megfigyelte /Rück-



blick auf Stefan George, 1933./.

Nietzsche és a George-féle Blätter für die Kunst körének belső kapcsolatára mutat Ernst Bertram híres Nietzsche-monográfiája /1918/, amelyben viszont Nietzsche a kapitalizmus és a nacionalizmus apologetájaként jelenik meg. Ilyen kétoldalúan magyarázható Nietzsche álláspontja a művészettel szemben is. A kutatás egyik része lelkes művészetbarátnak tekinti,<sup>17</sup> másik része a művészet megvetőjének.<sup>18</sup> Egyékes Nietzsche-interpretációt még Karl Jaspers sem tudott adni.<sup>19</sup> Az alapos Helge Nulberg ezért arra az eredményre jutott, hogy Nietzsche esztétikai álláspontja ambivalens volt, vagy legalábbis állandóan változott.<sup>20</sup> Nietzsche három gondolatát lehetne talán a szecessziós világnézet szempontjából mégis a legjelentősebbnek tekinteni. Az egyik a művész természetének az a jellege, hogy rajta keresztül a világszellem szól az emberekhez /Das griechische Mäikdrama, 1870./.

A másik az, hogy az igazi művész nem utánozza a valóságot /ez lenne, Nietzsche szerint, a sokratikus módszer/, hanem mint az ögóniusz szószólója: megcsépíteni törekszik azt. S a harmadik, hogy a kivételes ember számára, s ilyen a művész, nincs "jó és rossz", hanem akarata szerint alakítja azt, amit a mű segítségével közölni akar. Az akaratosság: művészet-akará /Kunstwollen/, stílus-akará /Stilwollen/, a XX. század avantgarde művészetének s ennek irányai közül is elsősorban a futurizmusnak és az expresszionizmusnak a lényeges vonásai már a szecesszióban feltűnnek. A szecesszió stílusa "akart" és nem "természetes" stílus - s az akartság filozófiai háttére talán Nietzsche-nél és előtte Schopenhauernél keresendő.

Bergson tétele az irracionális életfolyamatról, mely szakadatlanul áramlik a változó világ jelenségei mélyén, a szecesszió életérzésének mintegy az alapja. Tenyészet, burjánzás, a dolgok összefonódása, mint liánoké az őserdőben, a nagybetűvel írt élet elmulása és újjászületése - történelmiség és szigorúan egyenesvonalú fejlődés nélkül: ez a szecesszió bergsonizmusa. Idézzük Van de Veldt: "...a művészet romlásba dől és széttöredezik, aztán újra élni kezd, akár a gyermek, egyre érik, növekszik és tökéletesedik és az életből halálba fejlődik, anélkül, hogy az életből bármit is elvesztene. Új formában él tovább. Minden enyészet és virágzás az adott időszak pillanatnyi szellemi és erkölcsi állapotából következik".<sup>21</sup>

Az életfilozófia elfordult a természettudományos-racionális megismeréstől, de ebben nem állt egyedül. Beilleszkedett a pol-



gári filozófia általános fejlődési irányába. A századfordulón új idealista iskolák tűntek fel, amelyek, mint tudjuk, a klasszikus természettudomány materializmusa helyett visszafordított hirdettek az idealizmushoz, vissza Kant-hoz, vagy legalábbis Kant fogalmaihoz, amelyeket azonban a "kísérleti" fok után egyre inkább matematizálódó természettudományokhoz igyekeztek közelíteni. A legnagyobb hatású marburgi neo-kantiánus iskola, Hermann Cohen vezetésével, éppen a kanti megismerésteória alaptételét, a magánvaló Ding an sich, azaz a tárgy, vele szemben pedig a megismerő tudat kettősségét és különállását tagadta, s ezzel utat nyitott egyfelől Ernst Cassirer szimbólum-tanának, másfelől a fenomenológiának /amely azután, más utat választva, a "jelenségben" és azzal együtt kívánta megismerni a "lényegét"/. Az idealizmusnak ezek az új, modern formái a logika és a matematika egységát tekintették modellnek, s a művészetben ennek a modellnek, mint a szimbolizmus esetében is láttuk, a közvetlen világábrázolást helyettesítő absztrakció lett a következménye. A festészetben a látható alakokat geometrisi formákra kezdte redukálni már pl. Cézanne, a zene a kromatikus skálát alkalmazta, amelynek a hangközait mintegy matematikai művelet szabta meg, az irodalom a XIX. században kialakított realista valóságábrázolás helyett a "lényegre" szorítkozott és kifejezőeszközeiben elvontabbá vált.

Ugyanakkor kialakult a materializmus modern formája a századfordulón, és kialakultak a szocialista irodalom kezdetei is. A proletariátus nem csupán "ábrázolási tárgy" volt többé az irodalomban, hanem előtérbe került Gorkij írásművészetén keresztül aktív művészetteremtővé lépett elő. Lenin filozófiai művei az idealizmus új jelentkezési formáit cáfolták meg, s az ő nyomán Plehanov és Mehring lerakták a marxista esztétika alapjait. Az osztályharc kiélesedése a filozófiában, az antagoniztikus világnézetekben és - természetesen - a művészetekben is jelentkezett.

A Freudtól kölcsönzött szó, az Unbehagen in der Kultur így már a századfordulón kettős értelmet kapott s ezt megtartotta a XX. századi avantgarde áramlatában. A "rossz érzés" következménye egyfelől menekülés volt a kultúrából, azaz az ipari civilizációból, amely eltorzítja az embert, menekülés a "belső világba", a bensőség felé: ez megnyilvánult a szecesszióban is, az expresszionizmusban is.<sup>22</sup> Másfelől a "rossz érzés" és elégedetlenség ellenállásra ösztönzött és éppen aktivitásra serkentett, aktív



ellenállásra és a kultúra megújítására. Az aktivizmusnak, amely az expresszionista érzület egyik, konstruktív változata lesz majd, megtalálhatjuk a szecesszióban az előzményeit. Sőt, maga a szecesszió, a "kivonulás és elköltözés", természetesen szerint effajta aktivitást jelent, a fennálló művészet megújítását tűzi ki célul, azaz megtagadja azt, ami van. A fennálló művészet megtagadásától azonban a fennálló valóság megtagadásáig a távolság egyetlen lépésnyi csupán, és ezt a lépést a legdemonstratívabb módon az irodalom teheti meg. A századforduló szecessziós irodalmából Alfred Jarry zsernekgyűlöletére, vagy a kor kavargó világát regénytrilógiában /Die Göttingen, 1903/ rögzítő fiatal Heinrich Mann társadalombírálatára hivatkozhatunk. Ismételnünk kell végül ezt a tényt is, hogy a századfordulón bontakoznak ki a szocialista művészet és irodalom kezdetei.

### A szecesszió művészi módszeréről

Minden művészi módszertannak, azaz poétikának két oldala, vagy két "fokozata" van. Az egyik azon elvek együttese, amelyeket a művész magának vall, többnyire a kor világnézeti elemeiből válogat össze, a másik oldal gyakorlati, az az eljárás, ahogyan a művet létrehozza. Walter Binni e szerint határozza meg a "poétika" fogalmát.<sup>23</sup> Egyfelől a művész kritikai önismeretét, esztétikai eszményeit, programját jelenti, valamint azt a módot, ahogyan alkotni akar; másfelől magának a mű létrehozásának a módját. A módszernek - poétikának - tehát van programtikus része és van tevélegess, aktív, gyakorlati. Mondanunk sem kell, hogy a kettő közül az első a hozzáférhetőbb, a leírhatóbb, a második pedig már inkább a művészi alkotómódszer "szerepbeli", mindenképpen egyéni részéhez tartozik, amelyet éppen ezért nehéz általánosítani, vagy akár csak leírni is. A módszernek vagy poétikának<sup>24</sup> gyakorlati eljárásai révén hozza létre a művész az egyedi mű stílusát, amely az egy-egy áramlathoz tartozó műveknél hasonló, de nem azonos. A módszer tehát egyik oldalával a világnézethez, másik oldalával a stílushoz "tapad".

E szerint kell összeválogatnunk a szecesszió művészi módszerének elemeit, s közülük főképpen azokat kiemelünk, amelyek mind a naturalizmustól, mind a szimbolizmustól megkülönböztetik. A hatáskeresés, az absztrakció, az "idézőjelesség", a művészetek összekapcsolása és az új formanyelv minden bizonnyal ezek közé



tartozik.

Nem hiába nevezték már a századforduló szecessziójának stílusát neo-barokknak. Nem csupán a díszessége vagy díszítettsége miatt. Ha Volker Klotz azt állítja róla, hogy világa csupán "művésziessen berendezett műteremvilág", akkor ez a megállapítás csak a szecesszió lírájára, annak is csak egy részére lehet érvényes.<sup>24</sup> Már az irodalom többi ágára kevésbé. A szecessziós lírát Halász Gábor is "a leírás iparművészetének" nevezte; de Diószegi András annál meggyőzőbben szállt síkra a szecesszió nagyvonalúsága és ujat-akarása mellett.<sup>25</sup> És ha nem a szecesszió iparművészeti tárgyaira, még csak nem is lakásművészetére, hanem építészetre gondolunk, minden inkább illik rá, mint a "művészi-es műteremvilág". A szecesszió monumentális tudott lenni, mint a milléniumi emlékmű vagy a budapesti Lánchíddal szembenező Gresham-palota. A szecesszióknak sok változata volt, gyakorlatilag minden művészetet átfogott és felhasználta a művészetek minden lehetőségét. Változataiban mégis közös "barokkos" módszer-elve érvényesült: a hatéesség.

A szecessziós hamutartó eredeti formájával és drága anyagával hatott, Van de Velde belsőépítészeti resek művei tökéletes stílusegységgel, Sullivan épületei monumentalitásukkal, Richard Strauss és a fiatal Bartók zenéje egyszerre gigaezi erejével és szokatlan hangszerezésével, George lírája absztrakt formatökéllyel, Ady szuggesztív vízióival, Böcklin képei tematikus fantáziájukkal, Bródy Sándor írásai nyelvi eredetiségük révén keltettek hatást. A szecesszió meg akart hökkenteni, hatni akart, eredetit akart felmutatni mindenáron. "Tirannizálnunk kell ehhez, hogy egyáltalában hatni tudjunk" - mondotta Nietzsche.<sup>26</sup> A hatéesség módszeres elvéből következett a szecesszió dekorativitásra való törekvése, díszessége, manierisztikus modorossága, - vonások, amelyek leolvashatók a szecesszió áramlatába tartozó csaknem valamennyi egyedi műalkotás stílusáról.

A művészi absztrakciót a szecesszióban is a naturalista utánczés-elv megtagadásának kell tekintenünk. "Akinak örökké csak tükörképekkel van dolga, az jóban, az rosszban nemigen tudja elképzelni majd, hogy létezik valami állandó" - írta Hofmannsthal 1897-ben a George-kör lapjában, a Blätter für die Kunstban. És egy évvel később Rilke az absztrakt szecesszió folyóiratában, a Ver Sacrumban: "Ha egyszer a világ össze is törik a lába alatt,



a művészet mint független teremtőerő továbbra is fennáll, és töprengő lehetősége marad újabb világoknak és koroknak". Az absztrakció - ahogy a századforduló szecessziói értelmezték - nem a valóság naturalista tükörképe, nem "második" valóság, hanem önálló létező, amely lényegesen és lényegesen akar művésziileg megformálni a saját törvényei szerint. Nem második valóság, azaz tükörkép, hanem önálló valóság: ez a szecesszió absztrakció lényege.

Az absztrakció a funkcionalitás feltétele, az az olv., amelyből a szecesszió irodalmi stílusa expresszivitása következik. "Törekedjétek arra, hogy őszintén és igazán fejezzétek ki a szép dolgokat, feltéve, hogy ez a szépség a jósnak testi kifejeződése; keressétek az egyszerűben a nagyságot, az érthetőségben a hatékonyságot és az erőt" - írta Giovanni Segantini a Ver Sacrum 1899. évfolyamában.<sup>27</sup> A szecesszió művészei és teoretikusai nem tagadták meg a valóságot, mint később az expresszionisták egyik szárnya, de válogattak a valóság elemei között: a lényeges kedvéért igyekeztek elhanyagolni a lényegtelen, a részletet, a amit lényegesnek tartottak, azt határozottan fejezték ki. Lehet, hogy náluk ez az expressivo, ahogy Nietzsche mondta, nem az erő, hanem a gyöngeség jele volt, lehet, hogy a belső biztonság hiánya vagy éppen annak keresése fejeződött ki benne, de mindenképpen olyan elvnek számított, amelynek stiláris következményei megnyilvánultak az expresszivitásban.

Ugyanakkor látnunk kell, hogy a szecesszió absztrakt expresszivitása sokszor nehezen választható el az impresszivitástól, amely az impresszionizmus sajátlagos jegyének volna tekinthető, ha nem lenne általános művészetpszichológiai fogalom és nem jelentkeznék különböző áramlatokba sorolható művekben. A döntő faktor azonban az, hogy az impresszióknak szintén csak a kifejezés a megfelelője, noha a festői impresszionizmusban a kifejezés elcsúszottabb, mint a szecesszió képzőművészetben. Joost Hermann számára "mindazek a megfigyelések kellőképpen bizonyítják azt, hogy még az irodalmi Jugendstil is jórészt stilizált impresszionizmus".<sup>28</sup> Mi pedig hivatkozhatunk arra, amit a szimbolizmus leírásakor megfigyelhettünk, hogy tudniillik az impresszionizmus nem külön művészeti irány, noha a festészetben egy "iskola" neve, hanem módózer, amelyet a műalkotás létrehozásában különböző áramlatok használhatnak fel és fel is használnak. Impresszionizmusba



hajlott át a késő naturalizmus azáltal, hogy a végletekig halmozta a részlet-megfigyeléseket, impresszionista muzeikává légyult a szimbolizmus programozerű zeneisége, az impresszivitás mint módszeres alap nem hiányzott a szecesezió espressívójából sem, például Proustnál. És ez nagyon jól megfért a valóságelenek között válogató absztrakcióval, azaz azzal az eljárással, hogy a művész csak azt használta fel a valóságról szerzett benyomásai közül, amivel leghatásosabban tudta kifejezni a dolgok széles ábrázolása helyett a saját mondanivalója lényegét.

Az absztrakció a modernség művészetének egyik kulcsfogalma; a szecesezióban - a szimbolizmus után - újabb változatával találkoztunk. A szecesezió belől két korolláriumot kell még megfigyelnünk: az egyik az ábrázolt tárgy ironikus "idézőjelbe tétele", a másik a szeceszionistáknak az a tudatos törekvése, hogy új és sajátos formanyelvet alkítsanak ki.

Mit jelent a tárgy ironikus "idézőjelbe tétele"? Egyfelől az alkotó eltávolodását a tárgytól, másfelől a tárgy tudatos eltávolítását a befogadótól. Az alkotó szubjektum az ironia révén tartja magát a tárgy "fölött". Már a szecesezió vitális-vegetatív és erotikus tartalmi elemeivel kapcsolatban utaltunk arra, hogy halmozásuk nem egyszer groteszkül hatott, a groteszk meglátása az ironiával, a humorral és a karikatúrával egyaránt érintkezik. Ezek az elemek megférték a szecesezióban a diszítés, az elegancia, a célszerűség mellett. Már Böcklin nem egyszer lopott humort mitológiai képeibe, például mikor a kentaurt a kovácsműhelybe küldte patkolásra; Beardsley éles konturu rajzai pedig közeledtek az elegáns karikatura felé sokszor olyankor is, amikor nem volt annyira ironikus a tárgyuk, mint például A wagneri énekek című grafikájáé. Még inkább feltűnik az idézőjel használata a századforduló irodalmában. Van, hogy a tárgy raffináltan neo-primitív prezentálásával hozza létre az író a distanciát önmaga és a tárgy, valamint a tárgy és a befogadó között, mint szeceseziósan diszített neoszentimentális és raffináltan primitív meséiben Oscar Wilde. A Dorian Gray arcképe groteszk-ironikusba hajlik, míg Az eszményi férfi az ironikus szatíra felé közeledik. Egyáltalában: az eforizma, a paradoxon maga is "idézőjelek" közé helyezi a személyt, aki kimondja őket - játékba játéztatja át az ábrázolás objektív tárgyát, a a játékban partnerek az író és az olvasó. Szintén állandóan ez a helyzet. G.B. Shaw egyébként nagyon is objektív



valóság tartalmú drámáiban, de feltűnik olykor R. Kipling mesélő-  
gő dzsungel-meséiben, feltűnik főként könnyed katonadalaiban.  
Vagy vegyük Anatole France példáját? Hogyan írhatta volna meg  
éppen ő, a szkeptikus racionalista "idézőjelek" nélkül az ere-  
miták megkísértésének mulatságos részleteit a pusztaiban, hogyan  
Paphnuce "azent erotikával" izzó szerelmét és Thais megtérésének  
történetét? Eredetileg Thomas Mann is ironikus családi portréso-  
rozatnak szánta A Buddenbrook-házat, s az ironia, a tárgy "fölé"  
kerelkedés módszere ezután állandó írói attitűdjé maradt. Proust  
emlékezéseit maga az idővel való játék teszi "idézőjelbe", és  
Heinrich Mann Kievárosa legalább annyira valóságos, mint anony-  
nyire emlékeztet egy "keretbe tett" játékos képsorra. Bródy Sán-  
dor írói módszerének hasonlóan "idézőjelbe" vonására Sőtér Ist-  
ván utalt a Bródy-emlékbeszédében /1963/.

De térjünk át a valóság elemek között válogató szecessziós  
absztrakció másik korolláriumára, a tudatosan új formanyelv ki-  
alakításának módszerére, amelynek közvetlen eredménye a stílus.  
Ha a naturalizmus az élő nyelvet "utánozta", a szimbolizmus pedig  
a maga "emelkedett" absztraktságában vagy impresszionista zenei-  
ségében a "szépség" életrehívását tekintette a legfőbb célnak:  
a szecesszió nem pusztán a valóságot - az igazságot, mint a natu-  
ralizmus - nem is pusztán vagy elsősorban a szépséget, mint a  
szimbolizmus, hanem - mint már láthattuk - naturalista és szim-  
bolista "hagyományokat" összeötvözve az újzerűséget kereste, és  
pedig módszeresen. Mintegy körülnézett a művészet világában, mi-  
vel lehetne megújítani, másra tenni, mint az addigi volt, rend-  
kívülivé, szokatlanná és egyénivé varázsolni az ábrázolást. A vi-  
talizmus és stílárius következményei, a biológiai romantika, a ki-  
vételeesség kedvelése, az erotika, a hatáskeresés és az exprezi-  
vitás mind ebbe az irányba készítették az újat-kereső művészt, az  
új ösvényeket vágó szecessziós művészetet. Az "új", a "modern",  
a "fiatal", a "tavasz", a "jövendő" - gondoljunk akár csak a fo-  
lyóiratok címére - a szecesszió szótárában a leggyakoribb fogal-  
mak közé tartozott. Ady Góg és Hegóg-versében, ha jól számolom,  
hét-szer fordul elő az "új". Nem áruklodik-e maga már ez a tény  
is a Lóda-versék szeszédségében a költeménynek a szecesszióval  
való affinitásáról? De nem szavakon kell nyargalnunk, hanem a stí-  
lus általános megújítására való törekvést kell észrevennünk,  
azt a zsonglórködő, pompázatos szellemes vagy moderos nyelvet,



amely - az egyéni különbségeket tekintetbe véve - a legtöbb szecessziós irodalmi művön megfigyelhető. Az ujjazerűség mint kifejezett stílustörékvés a szecesszió építészetének, ipar- és díszítő művészetének, festészetének legajátosabb módszeres jegyei közé tartozik.

Az ujjazerűséghez a szecesszionista művész új eszközöket, motívumokat, technikákat keresett, s ilyeneket főként a keleti, leginkább a japán művészetből és a folklórból vett kölcsön. A dekoratív és egyben lényegretörő japán festészet, a kecses és elegáns japán díszítő művészet ihlető nyomai letörölhetetlenek a művészeti szecesszió arculatáról - ugyanakkor az irodalmán vagy a költészetén kevésbé észlelhetők. A keleti forrás " egzotikus " európai megfelelője a folklór, s ennek felhasználása ismét csak a látható művészeteken a legfeltűnőbb. Folklorisztikus motívumok tűnnek fel a szecessziós házak timpanonján, a tetők alatti síkokon, a falak felületén, az alkalmazott művészet tárgyain, a lakásdíszeken, s e folklorisztikus elemek bizonyos nemzeti színezetet adnak némely ország szecessziójának, így a miénknek is.

Utoljára a művészetek összekapcsolásának elvét kell még megfigyelnünk a szecesszió módszeres elvei között, amire különösen Schmutzler hívja fel a figyelmünket.<sup>29</sup>

Kétségtelen, hogy Schmutzler erre is utal/ a szecesszió művészei közül sokan tevékenykedtek több művészeti ágban egyszerre: Beardsley, Gaudí, Van de Velde zenészeknek indultak, rajongtak a zenéért Gauguin vagy Hofmannsthal; Hauptmann képzőművészeknek indult, Kokoschka írt és festett, ugyanígy Kandinszkij is, de hát melyik korban nem gyakoroltak éppen a legkiválóbb művészek valamilyen "kiegészítő" művészetet? Michelangelo azonetteket szerzett, Rousseau melleceleg komponált, Goethe pedig csak Itáliában döntötte el végleg, hogy író lesz és nem festő, holott mint író akkor már az egész világ ismerte. A "kettős tehetség" tehát nem speciális vonása a szecesszió művészeinek. Olyan vonás ez inkább, amelyre mindenkor akad példa.

A szecesszió számos művéről azonban csakugyan megállapítható, hogy alkotóját - mint az egész korszakot, foglalkoztatta a Gesamtkunstwerk problémája. Intenzívebben foglalkoztatta a romantikánál, ahol az eszme felmerült, nyilván ezért, mert a szimbolizmus Wagnertől vette át, a szecesszió a szimbolizmustól örö-



költe és adta tovább - többé-kevésbé manifest változatokban - az örökséget a XX. századi avantgarde művészetnek és irodalomnak.

Brecht 20-as évekbeli Wagner-ellenességébe - mint láttuk - belejátszott a tiltakozás a Gesamtkunstwerknek a befogadóra tett lenyűgöző, mintegy leigázó és bénító hatása ellen és ezért "operáinak" korszakában azzal kísérletezett, hogyan lehet a különböző művészeteket egymástól függetlenül hagyva úgy összehangolni, hogy bénító hatás helyett inkább "felazabadító" hatást érjenek el. A szecesszió művészei viszont a századfordulón még Wagner nyomán arra törekedtek, hogy egybeötvözzék a művészeteket a egyiséget formáljanak különböző művészek munkájából és különböző művészeti területekből. Claude Debussy egész oeuvre-jén végigvonul a költészethez való hozzákapcsolódás: Heine, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, D'Annunzio, Villon és mások költeményei ihletik zenei kifejezésre. Maeterlinck Pelléas és Mélisande-jából akusztikus-optikus vegyes-műfajú szinpadí zeneművet formált, az Egy faun délutánja pedig Mallarmé sejtelme és ősi, ember előtti szépség-áhitatát olyan zenében fejezte ki, amely a kor szecessziós szinpadművészetét, az akkoriban világhíróvá lett orosz balett közbenjöttével újfajta művészi együttműködésre szótörtözte. Leon Bakst díszleteivel és kosztümjeiben, Fokin koreográfiájával Szergej Gyegilev 1912-ben világhírű szinpadí művet kreált belőle a párizsi Châtelet-színházban, a faun szerepét V. Nizsinszkij táncolta. Talán azt mondhatnók: így alakult át Wagner Gesamtkunstwerkje a szecesszió jegyében a művészek és művészetek együttműködésévé. Nem hagyományos opera Richard Strauss és Oscar Wilde Saloméja sem: zene, mozgás, szinpad, irodalom együttese. Schönberg, és Stravinsky zenéje is tele van irodalmi ihletéssel. A festők hang-ábrázolásai közül utaltunk már Munch Sikolyának hanghullámaira, s ugyancsak Schmutzler említi a holland Jan Toorop orgonahang-ábrázolásait. Emletsük végül el az effajta törekvések jellegzetesen futurista továbbfejlesztéséről Marinetti képét, amelyen repülőgépzugást ábrázolt.

### Konkluzió helyett

René Wellek és sokan mások szerint az európai irodalomban az 1880-as évek közepe és az első világháború között a szimbolizmus dominált.<sup>30</sup> A látható művészetekben, sőt a zenében is ez az



időszak, vagy ennek egy része a szecesszió, az Art Nouveau főideje. Valóban, sokszor nehéz az irodalomban is dönteni arról, vajon valamely mű szimbolista-e vagy szecesszionista. Szinte arra a nézetre hajlanék, hogy azt mondjam, ugyansannak a dolognak kétféle megközelítéséről van szó: az egyik az irodalom felől indul ki és szimbolizmust keres ott, ahol az építészet és a plasztikus művészetek felől kiinduló megközelítés szecesszióról beszél.

Mégis sikerült talán bizonyítanom, hogy a kettő, a szimbolizmus és a szecesszió minden művészeti ágban elég világosan szétválasztható, hogy a szecesszió közelebb kerül a XX. századi avantgarde művészethez és irodalomhoz, a **SZ**imbolizmus pedig többet őriz meg - ugyanakkor újabb szintre emelve a megőrzöttet - a romantikából. A szecesszióról módszerét, világnézeti alapjait és a stílusát vizsgálva egyaránt többször bebizonyosodott, hogy nemcsak "átmenet" a százéves modern művészet és irodalom egész folyamatának első, XIX. századi fázisa és második, XX. századi fázisa között, hanem hogy szintézise is a XIX. század két modern áramlatának, a naturalizmusnak és a szimbolizmusnak. Az is bebizonyosodott róla, hogy ha jogos zenei és irodalmi szecesszióról beszélni, akkor ez az időben nem hosszú ideig érvényesülő művészeti tendencia átfogóbb a naturalizmusnál és a szimbolizmusnál. Kiegészítet kell tehát tennünk arra, hogy a naturalizmus és a szimbolizmus drámája után most a szecessziós drámán mérjük le ennek az irányzatnak az önállóságát. Lehet, hogy meglepő eredményekhez jutunk éppen a drámairodalom területén, és sikerül jól olvassztanunk azt, amit szimbolista drámának találtunk, a szecesszió drámájától, ez utóbbit pedig az expresszionizmusétól, ami majd utána következik.



### IX. Szecesszió és dráma

A szecesszió sajátosságainak jelentkezése a drámairodalomban - éppen az áramlat "összművészeti" jellege folytán - szorosan összefügg a dráma színpadi megjelenésével. A színpadon megszólaló szöveg vagy zene minden korban szükségszerűen kihatott magának a színpadnak a jellegére is, ugyanakkor pedig a színpad szerkezete és felépítése mintegy meghatározta, milyen fajta dráma és milyen felfogásban szólalhatott meg rajta. Például Shakespeare üres színpada, amelyet ebben a vonatkozásban a leggyakrabban szoktak emlegetni, lehetőséget adott a drámák állandó színváltozására, szabad röptére, rohanó tempójára, a díszletek hiánya lehetővé, sőt szükségszerűvé tette, hogy a költő lírai és leíró részeket iktasson be a szövegbe. Mindazonáltal az európai színpad- és drámatörténet legfontosabb mozzanataiban: az angol Erzsébet-kor, a spanyol "aranykor", a francia klasszicizmus, az olasz daljátékok és operák színpadán, ugyanígy a francia forradalom után kialakuló romantikus, majd realista tendenciájú európai drámák színpadain a szöveg, illetve a zene uralkodott; a színpad mintegy csak "lehetőség" volt arra, hogy megszólaljon rajta a drámaköltő, a zeneszerző. A modernség kialakulásával lépett elő a színpad "élettérré", amelynek a puszta "lehetőségnél" határozottabb, aktív, intenzív szerepe támadt.

A modern színpad "aktivizálódásának" jeleit megtaláljuk már a meiningeniek abszolút korhűsége törekvő "történelmi naturalizmusában", valamint a naturalisták egzaktul valóságutánozó tárgyi környezetábrázolásában. A szimbolisták oldottabb és fantasztikus színpadi képeket igényeltek - gondoljunk az Axel modernül romantikus színhelyeire -, de még mindig nem mondtak le a tapasztalati világgal "párhuzamos" valóságillúzió keltéséről. Az erdő, a fatörök, amelyen a halott pap ül, a zúgó és gallyakat rázó szél A vakok szimbolista "életképének" tárgyi valóságkörnyezetet ad, amely tulajdonképpen nincs harmóniában a darab szimbolikus "valóságatlanságával". De a színpadi szerző képzelőerőjét kötötte a szokás, a hagyomány. A meiningeniek és a naturalisták hatása Wagner bayreuthi játékaiknak színpadképein is érvényesült, a képzelhetően komoly gondot okozott Wotan Walhallájának, a valkűrök lovaglásának, vagy a rajnai sellők táncának megjelenítése valóságillúzióra törekvő színpadon. Ugyanakkor éppen Wagner és az általa újjáélesztett "összművészet" gondolata adott



össztönzést a minden rész-művészetet harmóniába fogó modern színpadi törekvések kibontakozására. S ez a szecesszió jegyében ment végbe. Mi sem természetesebb, mint hogy a - Wagneren túlövő - összművészeti törekvések megvalósításához egy karmesterként vezénylő, az ősz-produkción szuverénül uralkodó szcenikus és rendező kellett. Ilyen volt a kezdeményezők közül Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Max Reinhardt.

Hindhárman a századfordulón, a szecesszió égiere előtt indultak pályájukra, elveiket és módszereiket pedig a legnagyobb kortársak, Wagner, Ibsen, Strindberg megfelelő művein próbálták ki. Ha a szecesszió színpadáról beszélünk, az ő nevük, ha drámájáról, Wilde, Jarry, Wedekind, Hauptmann, D'Annunzio, Hofmannsthal neve nem maradhat említetlen, valamint az újkor színpadának "hőse", Shakespeare-é sem.

A svájci Adolphe Appia 1882-ben, még Wagner életében látta Bayreuthban a Parzifalt "történelmi naturalista" díszletek között, s ettől kezdve másfél évtizeden keresztül az a feladat foglalkoztatta, hogy Wagnert mintegy "megvédje" önnön maga, a saját színpada ellen és elelsorban szimbolikus jelentéssel teli kései darabjait a zenével és szöveggel összhangban álló színpadra állítsa. Terveit Bayreuth - Wagner özvegye - utasította el elsőnek, de legalább nézeteit közzé tudta tenni egy könyvben, mégpedig a Wagner-rajongó francia szimbolista, Edouard Schuré segítségével: A wagneri dráma színpadtele /La mise en scène du drame wagnerien, 1895/. Appia ritmikusan tagolt, stilizált színpadterve megnyitotta a teret a zene szárnyalása és a drámai jelentés érvényesülése előtt. A századfordulón keletkezett Wagner-interpretálása mai színpadelfogásunkra is kihat. Színpadtervei a szecesszió két nagy festőjének, Puvis de Chavanne-nak és Ferdinand Hodlernek monumentális térábrázolásaival rokonok.

A festőiséget érvényesítette a színpadán a konzervatív angol illúziószínpadról elinduló Gordon Craig is. A finom és jelentéshordozó színhatések érdekében vetette el a merev rivaldafényt, alkalmazta helyette a különböző színű reflektorokat, amelyekkel, éppugy, mint a ruhák színével, értelmezni és árnyalni akarta a színpadi akciót.<sup>1</sup> Craig festőiségének és szimbolumnyelvének rokonosságára a Jugendstil és a bécsi szecesszióval Heinz Kindermann is rámutat.<sup>2</sup> Ugyanez Appiáról is elmondható. Törekvéseikben kifejeződött a modern színházművészet egyik leglényegesebb vonása: amit ez a "komplex" művészet nyújt, az különböző művé-



szetek együttműködéséből előálló harmónikus egész, amelynek létrehozásához szuverén rendezőre van szükség." Craig - írta róla 1904-ben rendezett berlini kiállításának katalógusában lelkes németországi támogatója, Harry Graf Kessler - határozottan kimondja, hogy teljesen új szerepben látja a jövő század színházát. Nem veti meg a költőt, de tiltakozik az ellen a mód ellen, ahogy a színházi emberek, színészek és színpadfestők ráhagyatkoznak. Vissza akarja adni a színpadot saját művészetének. Világosan felismerte a színpad ezen, oly sokak által óhajtott tiszta művészetének feltételeit, és úgy látszik, saját eszméjében meg is valósította." Egyik legérdekesebb ilyen irányú kísérlete Ibsen Rosmersholmajának színrevitele volt 1906-ban, a nagy tragika, Eleonora Duse számára. Az Ibsen által előírt színpadról eltűnt Rosmerék kis szalonja, helyette hatalmas kék terek, égi harmóniák, felívelő vonalak emelték a szemlélő lelket a végtelen tér felé. Craig szabadon bánva Ibsen "anyagával" a darab misztikus-szimbolikus elemeit építette bele színpadába, sajátos, szecessziós ösz-műalkotást hozva létre általa. Igazolta Harry Graf Kessler idézett szövegének folytatását: "Az ösz-műalkotás, amelyet Wagner zenéből és festészetből kiindulva koncipiált, holnap talán - Craig kezdeményezésére - festészetből, táncból és taglejtésből fog megújulni".<sup>3</sup>

Max Reinhardt a bécsi Burgszínház után Otto Brahm berlini naturalista iskolájában tanult, majd 1901-ben egy könnyed, modern, kabarészerű színházat alapított Schall und Rauch néven, 1902-től kezdve pedig Kis Színházában szecessziós "mintaszínpadot" teremtett. A naturalizmustól Strindberg segítségével szakadt el véglegesen. A berlini Kis Színház Strindberg Bódulatával /Brett och brott, 1899/ nyitott, a közepesen sikerült színdarabbal, amelyben azonban felvonult a késői Strindberg teljes szecessziós eszköztára: a naturalista alapra épülő, erotikus, moralizáló, misztikus, szenvedő líraiság.

Maurice, az ismeretlen, kezdő író megazédul elő, váratlan sikerőtől. Hagyja, hogy a bűnös szerelem istennője, Henriette Astarté elcsábítsa élte társától, a derék munkásleánytól, Jeanne-től, akivel addig együtt és egymásban szerették kislányukat, Mariont. Szerelmi bódulatában Maurice vétkeket vétkekre halmoz - ezt fejezi ki a darab eredeti címe -, míg végül a züllés és a kétségbeesés útjára kerül. A körülmények úgy játszanak össze ellene,



hogy igazolják a cselekmény kritikus helyzeteiben minduntalan felbukkanó ebbé azevait: az nem ember műve, itt az ördög munkálkodik; mignem a kis Marion váratlan halála észretéríti és bűnbánatra indítja Maurice-ot, visszatér Jeanne-hoz és újra kiderül fölötté az ég. - Akaratátvitel, gondolatolvasás, jövőbelátás mozzanatai mélyítik el a naturaliztikus cselekmény-alapot, s a darab lényeges mondanivalója az, hogy mindannyian "vezeklők" vagyunk a földön és elkövetett bűneinkért már itt áll bosszút rajtunk a pokol. Vezeklés és megtisztulás a Damaszkusz felé /1898-1904/, "földi pokol" a napjainkban ismét oly népszerű Haláltánc /1901/ alapeleme; ezek a fogalmak az öregedő Strindberg világába a XVIII. századi nagy evód miertikus, Emanuel Swedenborg filozófiájából kerültek át és számos változatban fejlődtek ki Strindberg késői drámáiban.<sup>4</sup>

Reinhardt még 1902-ben a szecesszió több más drámaírójának műveivel folytatta a Kis Színház műsorát. Strindberg után Oscar Wilde következett, természetesen a Salomé /ámár csak délutáni előadásban és meghívott közönség előtt engedélyezték/, azután Wedekind Lulu-darabja, A föld szelleme /1893/ került színre, majd a következő év, 1903 végén Hofmannsthal "dekadens idegdrámája", az Elektra-átdolgozás, előtte Maeterlincktől a Pelléas és Mélisande, közben pedig lezajlott Gorkij Éjjeli menedékhely-nek bemutatója, és világhírt szerzett Reinhardtnak. Sztanyiszlavszkij rendezése után, amely egyezzerre juttatta érvényre a darab életigaz realizmusát, naturalista részleteit és mély, költői humánusát, Reinhardt a Gorkij szövegében rejtőző visszafojtott hangulati töltést juttatta érvényre, Lukát központi alakká emelte, kihangsúlyozta a miertikus-mágikus elem-lehetőségeket. Betetőzte végül a szecessziós sorozatot A szentivánéji álom első reinhardti rendezése, forgószínpadon, 1905-ben. Ebben a rendezésben a fák által függőlegesen tagolt színpadtér és a szüntelen változó színhelyek - az addigi nehézkes Shakespeare-rendezések után végre - harmóniába kerültek a szöveg lebegő játékoságával. Reinhardt színháza is a "komplex" összezművészet elvi alapjára épült. Hermann Bahr, a szentanu szerint: "Reinhardt ezt a darabot teljességgel zeneileg vitte színre. Egyetlen elhangzó szót sem kell itt szó-szerint, valóság-jelnek venni, hanem mindegyiket csak az érzékszervek ingerének, hangulat-szónak kell tekinteni. És a színészek egyetlen taglejtése sem



hat itt reálisan, színészi megértetesként, hanem Reinhardt vonalakká, mintegy csorgatott zenéből előálló ornamentumokká teremtőket őket ...<sup>5</sup> Lehet-e azececezióssabban jellemezni a színpadiszececeziót?

Kiséröljük meg tehát mi is összefoglalni annak a színpadnak a jellegzetességeit, amelyen a szececezió drámája megjelent.

Legszembetűnőbb vonásának talán azt tekinthetjük, hogy elősorban látvány volt. Nem látványosság, hanem a színök, formák, vonalak, mozdulatok egysége; a színész, a színészi taglajtés és mozgás is az öszképbe, az ösz-látványba illeszkedett. A látvány, a szín, a mozgás a színpadon egyenlő fontosságú volt a zenével, a beszéddel; a cselekményt fényszóróhidokról vetített színök kísérték, értelmeztek, mélyítették szimbolikussá. A színpad színök és formák ritmusával fejezte ki a cselekmény monanivalóját, a ehhez az emberi taglajtés beszédes ritmusa járult, a színész nem egyéni gesztusokkal élt, hanem az esztétikai látvány egészéhez idomította mozgását. A mozdulatművészet, a tánc viszeszakarta a színpadon - még a prózai színpadon is - régi rendeltetését. Gordon Craig Isidora Duncanban, a szececeziós kigyómozgások nagy táncosnőjében talált ihlető tórara; rajzolta, alkalmazta, értelmezte Duncan mozgását, mozdulateit. Appia pedig, pályája csúcsán, Emile Jacques-Dalcroze-zal, a modern mozdulatművészet és zenepedagógia a nagy mesterével alapított színházat Drezda-Höllerauban. Reinhardt Edvard Munch-kal, Lovis Corinth-tal, a szececeziós piktura mestereivel dolgozott. Munch honfitársának, Ibsennek Kisértetekjéhez tervezett Reinhardt számára színpadot, miután valamivel korábban, 1896-ban Lugné-Poe modern kísérleti színháza számára készítette el a Peer Gynt kosztünter-veit és színpadképeit. S ez ugyanabban az évben történt, amikor Lugné-Poe Théâtre de l'Œuvre-je elfogadta és előadta az ifju Alfred Jarry Öbű királyát, amelyet sokan a szürrealizmus "előfutárának" könyvelnek el, de amely nagyonis a helyén, a maga történeti helyén volt a századforduló szececeziós színpadon - noha színpadának szándékos disztelenségével a dekoratív szececezió antitézisét képviselte.

Mondanunk sem kell ugyanis, hogy a századfordulón kialakított öszhangzatos színpadis látvány a dekorativitás jegyében állt: méltósággal, elegánsan, a formák kidolgozásával és tisztelotben - tartásával gördült előre a szececeziós dráma cselekménye a szín-



padon, éabár nemcsak a lírai fennkölt szépséget vállalta, mint a szimbolista dráma és annak színpada, hanem a rítust, a groteszket, a társadalmilag problematikusait, a pszichológiailag diszharmónikusait is.

Végül a rendező primátusa, mondhatni "önkénye" pontosan előírta a szecesszió színpadi produkció mozzanatait. Funkció nélkül, azaz céltalanul a színpadon semmi sem történhetett. Craig, mint ismeretes, az eszményi színészt a "szuper-marionettben" látta, aki nemcsak hogy pontosan teljesíti a rendezői szándékot, hanem mintegy feladva saját egyéniségét, "önkifejezés" helyett az alek "megautatására" törekszik. Craig bizalmatlan volt az ösztönös, érzelmi játékkal szemben, a színésztől funkciótudatot, mint az egész színpadművészettől funkcionalitást és expresszivitást kívánt. Minden a maga helyén tudatosan, célzatosan funkcionáljon - e ugyanakkor a tánc könnyedségével és szép ritmusában. Craigtól az egész modern színházművészet tanult.

Összefoglalólag és az előbbieik kvintesszenciájaként elmondhatjuk: a szecesszió színháza nem tagadta, inkább hangsúlyozta, hogy színház, hogy a színpad művészetének produkciója, önálló és önmagában teljes műalkotás. Ha nem öncélú is, nem kópiája semminek. A szecesszió színpada feladta és megtagadta a realitás ujjáteremtésének illúzióját, az ugynevezett "illúziószínpadot" - és a naturalizmustól ezzel is eltávolodott. A szimbolisták első krónikása, Arthur Symonds írta Craigról: "Craig célja az, hogy tulvezessen bennünket a realitáson. A tárgy képét ezzel a képpel helyettesíti, amelyet a tárgy a tudatunkban kelt".<sup>6</sup> 1902-ben pedig A föld szellemének bemutatása után Friedrich Kayseler, Reinhardt Kis Színházának akkori színésze így fordult levelében Wedekindhez: "Tudja-e mit tett ma? Megfojtotta a valószínűség naturalista bestiáját és a színpadra hozta a játékos elemet".

A szecesszió, mint az dráma általánosan jellemzésében is láttuk, felhasználta a naturalizmus némely hagyományait, de egyben megtagadta magát a naturalista "valóságkópiát". Önmaga a tudatos distanciáltságban a naturalizmustól megelőzte az avantgarde irányokat, noha éppugy nem tudott - részleteiben - elszakadni tőle, mint azazok. Ugyanakkor kapcsolódott a szimbolizmus esztéticizmusához, csak hogy ezt dekorativitássá "durvította", kapcsolódott misztikus-ságikus világérzéséhez, de egyszerűen fel-



fedezte és manifestálta a szinbolizmusban is leppengő groteszk elemeket. Ezek révén bebiztosította a naturalizmus egy-egy elemét is, felfokozta és dekoratívvá "finomította" a naturalizmus erotikáját és nem tagadta meg, de misztikával keverte el annak társadalmi érdeklődését.

### Szeceesszió drámatípusok

A fenti tartalmi szempontok szerint megkülönböztetünk a szeceesszió drámatípusában misztikus-mágikus, erotocentrikus, groteszk és szociális célzatu drámatípusokat. Talán ezek a legjellemzőbb típusok, de velük bizonyára nem merül ki a szeceesszió dráma lehetőségeinek egész köre. Típusokról lévén szó, tiszta megvalósításukkal alig találkozunk. Hiszen mint magát az egész drámatípusot, a szeceesszió drámáit is éppen a szintetikusesség, a széles lehetőségek együttese, az összefoglalásra való törekvés jellemzi.

a/ A misztikus-mágikus típus jellemzője a titokzatosság, az "ismeretlennel" való érzelmi-érzületi érintkezés, felfoghatatlan erők bejárat<sup>at</sup>ozása az emberi sorba. A mágikus gondolkodás, ahogy a pszichológia a természeti népek és a gyermekek gondolkodásáról megállapítja, "természetfölötti" eredetet tulajdonít a dolgok történéseinek ott, ahol a logikus gondolkodás kauzális összefüggést talál. A misztikus-mágikus világszemlélet így a véletlent nem ismeri, helyette okágon kívüli irányítást, előre elrendeltetést tételez fel, szükségyszerű és egyenesvonalu haladást egy végső pont, egy végső cél felé, előírt utat, amely oda vezet. Így ez Strindberg nevezetes "stáció"-drámájának - De-maszkuar felé - az alapképlete. Ez a háromrészes darab, egy "életut" története, húsz évvel előzve meg a modernség irodalmának avantgarde-fázisát, ötvényt vágott az expresszionista drámának, amelyhez azonban hibásan és korszakerőtlenül azánítják oda.<sup>8</sup>

Eseményesorát tekintve, ha lehet egyáltalán beszélni arról, hogy cselekménye van: önleletrajzi jellegű; világszemléleti tartalmában az egzisztenciális tehetetlenség - de még a maga körtei között pozitív kimenetelű - drámai prototípus; dramaturgiai struktúrája, formája szerint pedig a naturalizmus és a szinbolizmus drámájánál még lazábbá, szervetlenebbé oldott jelenetsor, amelyet Strindberg nyomán az expresszionisták mintegy a dráma uralkodó formájává léptettek elő.<sup>9</sup>



Ha a Damaszkusz felé a három elemét valamivel közelebb-ről is szemügyre vesszük, talán általánosabb következtetésekhez is juthatunk a szecesszionista dráma természetének néhány vonására nézve.

A Damaszkusz felé autobiográfiai jellege abban áll, hogy hőse, az Ismeretlen, miután megismerte az élet minden oldalát, mélységeit és szépségeit, a szeretetet, a szerelmet, az erőszakos halált, fellázad a kialakult világrend kényszere ellen, meggyűlöli a valóságot, a szépséget, a szerelmet, az eszélyt. Manfrédként Istennel kél bírokra, majd elfordul a világtól, amelynek megfontolásában cinkosnak és vétkosnak érzi magát és menekülővé lesz: elindul "Damaszkusz felé", ahol a megbékélés, a megváltás várja. Ez Strindberg belső története. Származása is predestinálta arra, hogy szociális lázadó váljék belőle a skandináv "kis" világban, amely hagyományaisal és miliőjével első korának műveit inspirálta. Ő azonban nem a naiv nemzetromantikából indult ki, mint Ibsen, hanem éppen Ibsen ironikus romantikájából és realizmusából, Georg Brandes esztétikájából - és egyúttal Kierkegaard "északi" gondolatvilágából; ezekhez járult - pályája délen - Nietzsche rendkívüli hatása, amely azonban, pályája termékeny végén, Swedenberg és a modern misztikusok hatásához képest viszonylag háttérbe szorult.<sup>10</sup>

Strindberg már a skandináv irodalomnak "nagy korszakának" szülöttje volt, nem "északi idegen": Skandinávia irodalma akkor már együtt lélegzett az irodalmi Európával. Hamincévesen és a naturalizmus történetében igen korán, 1879-ben megírta az óriási botrányt kiváltó első svéd naturalista regényt, A vörös szobát; tárgyát a stockholmi bohémvilágból vette. Néhány év múlva utnak indult Nyugat-Európa különböző országaiba, főként Párizs vonzotta, hamarosan svédül és franciául felváltva írt, művei szinte egyidőben jelentek meg svédül és németül, és az európai irodalom időben első magas művészi fokozatu naturalista drámái: Az apa /1887/, Julia kisasszony /1888/ tőle valók.

Ezeket mégsem enlegettük - megfelelő fejezetünkben - a naturalista drámák között. A Julia kisasszonyhoz írt előszó részben megadéva teszi ugyan Zola temperamentum-elméletét, mind a két darab az ösztönélet mélységeibe hatol és az embernek a szociális környezet által való meghatározottságát tükrözi: de túl mindezen, és éppen társadalmi és pszichológiai élelétésének igazsága foly-



tán Strindberg e két darabjában is plasztikus és valóságyszerű jellemeket teremtett, amelyek mellett - mint Ibsen nagy realista drámáiban - lényegtelenekké válnak a naturalista járulékok. S ha Az apa hőseit, a szöveg szerint "halálra gyűlölt" tudós kapitányt egy-egy pillanatra Strindberg személyes nőgyűlölete áldozatának érezzük is, azaz ha még ezen a realista darabon is keresztülszeljük a költői szubjektivitás, ha a főalak tragikuma exaltál olykor kissé mesterkéltnek hat is, felesége és általában a nők elvetemült gonoszsága szinte már groteszknak, a csalekaónyt hordozó jellemek rajza annyira valódi és igaz, hogy a darabot fölébe emeli a naturalista doktrínának, amely teremtője gondolatvilágában élt. A Julia kisasszony jellemábrázolása pedig még felülmúlja Az apát. A két alapszituáció, az éjszaka érzelmi mámor és utána a kiábrándító ébredés: az emberi viselkedésben társadalmilag és pszichológiailag tökéletes művészi megvalósítása. /Brecht sem tudott ellenállni e tökéletességnek, és fontos részleteket emelt át a Julia kisasszonyból - új hangszerelésben - "népszínházművébe", a Puntilla ur és szolgája, Mattias./

Egyik korai monográfiusa, Ludwig Marcuse ír arról, hogy Strindberg költői egyéniségében a realitás szigorú tudomásulvétele és a szubjektív idealista én előtérbe <sup>dobása</sup> állandóan oscillál.<sup>11</sup> Valóban, "fordulata" után is vissza-visszatért még a naturalista alapú realista jellemábrázoláshoz, legsikeresebben a Haláltáncban /1901/. A "fordulat" azonban, noha Strindbergnél igen feltűnő, nem egyéni ügye volt, hanem a századvég gondolkodásának /már többször eslegetett/ általános idealista fordulatával függött össze. A 90-es évek Strindberget Párizsban az alchimia misztikus-mágikus gyakorlatában, Swedenborg tanulmányozásával elfoglalva, Papus, Péladan és más modern "mágusok" és misztikusok térségében találják, együtt a francia ezimbolistákkal. Művészetének realista-naturalista alaprétégére most idealista réteg kerül, anélkül, hogy teljesen eltüntetné a másikat; így jön létre művészetének ezeccezionizmusa. Beleő válóságáról és "fordulatáról" két önéletrajzi reache, az Inferno /1896/ és a Legendák /1897/ beszél. A fordulat általános beleilleszkedéséről a korba Niels Erdmann találóan emlékezik meg: "Az Inferno és a Legendák Strindberg hozzájárulásai a Brunetiére által hirdetett tanhoz 'a tudomány csődjéről'. Büchner, Haeckel, Moleschott, Darwin fölött győzött egy új iskola, amelynek újketoli-



kus evangéliumát Péladannál és Huyenanenál találjuk, és amelynek művészete a Masterlinck, Verlaine, és Mallarmé által önnepelt szimbolizmus lenne. Még a Littréhoz, Taine-hoz, Thierry-hoz, Bourget-hoz, Coppéhoz hasonló szabadgondolkodókat is magával ragadta az ár. Norvégiában ez a mozgalom - noha katolikus színezet nélkül - Ibsenben, Garborgban, Hamsunban tükröződik".<sup>12</sup> Strindberg művészi "fordulatának" alapja-háttere tehát világnézeti, katolizáló misztika hatja át a Desegekusz felé szövegét, az ismeretlen vándorlásának "stációi" a keresztút állomásai, és noha idővel a strindbergi szecesszióból a katolikus színezet eltűnik vagy háttérbe szorul benne, a realitás és az idealitás küzdelme megmarad, az álmvilágba szüntelen behatolnak a valóságok és fordítva.

Az Álomszínház /1901-2/ harmadik felvonásának az elején Indra istennő lánya meglátogat két nyomorult szénhordó munkást. "Ez itt a paradicsom" - mondja. Mire az első munkás: "Ez a pokol". Második: "Negyvennyolc fok árnyékban". Első: "Menjünk a tengerbe?" Második: "Akkor jön a rendőrség. Itt fürödni tilos". Első: "Nem szakíthatunk egy gyümölcsöt a fáról?" Második: "Nem, akkor jön a rendőrség". A mítosz naiv istenei és a kapitalista valóság törvényei között olyan itt a viszony, mint Brecht-nél A szecesszió jölélékben. És vannak ennek az "álmodarabnak" további olyan motívumai, amelyek egybeült is visszatérnek az egykorú európai irodalomban. Maga a szabad álomlogika, amely kikapcsolja a kauzalitást; a kastély, amelybe nem lehet bejutni; a kapu előtt vérekozó és vénülő tiszt, akihez nem jön el a színház gyönyörű Viktóriája és a kapuső, aki mindig a helyén van és skinék az emberek mindent elmondanak; az ügyvéd piszkos irodája, az arcán meglátázanak a szennyos perek nyomai, amelyekkel dolga van; vagy például egy szín leírása: "... nyílt mechanikus beteggimnasztikum, ahol az embereket gépeken tornáztatják és ezek kinzószerzőkhöz hasonlítanak ..." Meglepő egyezések Franz Kafka különböző helyeivel! Vajon Kafka művészete, amelyet hol az expreszionizmussal, hol a szürrealizmussal próbálnak kapcsolatba hozni, nem a strindbergi szecesszióból érthető meg a leginkább? Efre a kérdésre majd más alkalommal kell visszatérnünk.

Utoléó példának a már groteszkbe hajló mágikus-misztikus szecesszióra Strindberg drámái közül a Kisértetozonátára /1907/ utalunk, amelynek színtere egy "modern" ház, azaz 1900-as stílusú.



Rajta sok virágdiáz. Szereplői: élők és halottak, képzelt alakok, látnások és valóságbeli személyek egymással bonyolult, nem tisztázódó és motiválatlan kapcsolatokban. Kisejtettek és élők között a játék folyamán a különbség egyre csökken, majd eltűnik, és a darab végén - szerzői előírás szerint - Böcklin képét, A halottak szigetét ábrázolja a színpad. 1907. április 1-én írta Strindberg német fordítójának, Emil Scheringnek a darabról: "Magam is alig tudtam, mit írtam, de valami fennköltet éreztem, ami megborzongatótt".<sup>13</sup>

A ezecesezió misztikus-mágikus drámája az ember egzisztenciális válságát tükrözi: feloldódik az egyéniség, eltűnik a zárt jellem, még a szereplők nevét is a kvalitásuk, foglalkozásuk helyettesíti. Amit Zola a Thérèse Raquin előszavában a jellem feloldásáról és helyettesítéséről a temperamentum által, illetve Strindberg a jellem változásáról, mozgásáról, sokféleségéről a Julia kisasszony előszavában írt: az előbbi a doktriner naturalizmus, az utóbbi azonban egy a naturalizmuson alapuló finom és modern realizmus jellemképlete - az mind feloldódik a mágikus-misztikus ezecesezió jellemeiben, amelyek nem temperamentumok, sem nem mozgékony és sokoldalú egyéni jellemek, hanem inkább meg személyesített általánosságok, absztrakciók vagy allegóriák.

A mágikus-misztikus ezecesezionista dráma e belső struktúrálódásával összhangban áll a formai feloldódás, a "stáció"-dramaturgia jeleneteire. A "stációt" mint drámai egység nevet Strindberg tulajdonképpen csak utolsó darabjában, A nagy országutban /1909/ alkalmazta, ezt nevezte "hét stációból álló vándordrámának", míg a Damaszkusz felé stációi, mint már említettük, a keresztút állomásait jelképezik. Az első rész harmadik felvonásában mondja az Ismeretlennek az Anya: "Elhagytad Jeruzsálemet, fiam, és utban vagy Damaszkusz felé. Menj hát oda! Ugyanazon az uton, amelyen idáig jöttél, és állíts egy keresztet minden stációnál, 14 de hagyd a hetediknél abba; neked nem jutott tizennégy, mint Neki". A felvonásokat feloldó és eltüntető stációdramaturgiát az ezecesezionisták és az ő folytatóikként századunk drámaírói napjainkig alkalmazzák - a stáció-technika napjainkra az epikaivá oldott dráma alapképletének tekinthető. Ha jól meggondoljuk azonban, ez a technika mégsem annyira új, nem szükségszerűen "laza" és nem is szükségszerűen drámaiatlan. Ismertek hasonló technikát a középkor



színjátékai, vagy például az orzeébetkori angol drámasírók, jelenetsoraik mégsem hullottak szét drámaiatlanná, megvolt bennük a belső tartalmi és érzelmi összetartó erő. Nem ezútséges ezáltal Brecht jelenetsor technikájának drámai lehetőségeire utalnunk, például a Korézi senában. Ezen felül mi sem gátolja az egyes stációk önmagukban zárt drámaiságát sem. Azt kell gondolnunk tehát, hogy a stációdramaturgia nem több annak a drámatechnikának egy változatánál, amelyet "nyílt" drámaformának nevezhetünk, a amely lényegében a klasszikus francia drámastruktúra és az azt követő, pl. ibseni drámaforma ellentéte.<sup>15</sup>

Ilyenformán ha kapcsolatot keresünk a mágikus-misztikus dráma tartalma és formája között, úgy tűnik, hogy ha nem is kimondottan a stáció-dramaturgiával, a "nyílt" formával ez a drámatípus összekapcsolódik a századfordulón. Nyílt szerkezetű a Jorio leánya, D'Annunzio darabja, amelynek babonás népi világa a realitás és az irrealitás határán bontakozik ki és amelynek túlfűtött szenvedélyei a szecesszió "ősi", "ember-előtti" vonásait idézik fel. "Nyílt" szerkezetű a lo-es évek héber Habina-eggyüttesének a maga idején rendkívüli sikerű darabja, Slojse Aneski jiddis nyelven írt Dybukja, amelyet 1916-ban vitt színre Vahtangov Moszkvában. Hauptmann és Hofmannsthal realitás és fantáziavilág között lebegő színművei, mint Az elcsúszott herceg /1896/, az És Pippa táncol /1906/, A bolond és a halál /1899/ a szecesszió mágikus-misztikus drámatípusának változataiként a "nyílt" formai megoldások különböző lehetőségeit illusztrálják. Az elcsúszott herceg kisebb mesterkélt mesejáték; az És Pippa táncol a nagy szavak, szenvedélyek, allegorikus alakok felvonásokba tömörített, de oldott játéka, amelyből nem hiányzik - gondoljunk az óriás Huhn kunyhójában vergődő Pippa jelenetere - a mozdulat művészete sem. A bolond és a halál a maga rövidsége folytán kisebb mértékben veti fel a "zárt" vagy a "nyílt" forma alternatíváját, viszont annál inkább megmutatja a mágikus-misztikus szecesszionista drámatípus és a középkori színjáték közötti összefüggéseket. A bolond és a halál Hofmannsthal Jedermannjának /1911/ "előképe": az embernek meg kell halnia - a a modernizált középkori moralitással egykorú D'Annunzio misztériumjátéka, a Szent Sebestyén mártíromása /1911/, mindkettőnek a középkori színpad hagyományai adtak indítékot és mindkettő a szecesszió mágikus-misztikus éleányvilágába emelte



át a hagyományokat. A bolond és a halál első és második jelene-  
tének határán különösen szemléletes a realitás és a szuper-rea-  
litás találkozása: Claudio, az Ember goethei nyugalma - és nyelv-  
vi formája szerint is goethei - monológját a szolga jelentése  
szakitja félbe arról, hogy Claudio elhalt hozzátartozói jelentek  
meg a kertben, ugyanekkor pedig megszólal a halál hegedőszava.  
Az élet és a halál egysége, a századforduló gazdag európai halál-  
költészetének a "vezérmotívuma" az eccezzionista motívum, az élet  
csak a halállal együtt teljes egész, a halál úgy tartozik az élet-  
hez, mint a hold látható feléhez a nem látható, amelyről azonban  
mégis tudjuk, hogy van. "Csak most, hogy meghalok, érzem, hogy  
vagyok" - mondja Claudio - és a halottak sorába állva követi a  
hegedülő halált. Hofmannsthal nevezetesen Chandos-leveleiben /1901/  
ez a gondolat így olvasható: "Akkoriban a tartós révület vala-  
miféle állapotában voltam és az egész lét egyetlen nagy egység-  
nek tűnt fel nekem: nem láttam semmiféle ellentétet a szellemi  
és a testi világ között, sem az udvari és az állati lét, művészet  
és művésziatlenség, magányosság és társaság között, a természetet  
éreztem mindezekben ... és a természet minden formájában önmaga-  
mat ..." Az egyik későbbi következő mondat pedig elárulja a szec-  
cezzionista költészet és benne a drámaköltészet belső "révüle-  
tes" megatartásának pszichológiáját, ugyanazt fejezve ki, amit  
Strindberg leveleiből fentebb idéztünk: "Hiszen teljességgel ki-  
mondhatatlan és mintegy meg sem nevezhető valami az, hogy ilyen  
pillanatokban mindennapi környezetem valamely jelensége a maga-  
sabb élet túlradó hullásával, edényként betöltve engem, hirdeti  
meg magát számomra".<sup>16</sup>

A szeccezzió misztikus-mágikus költészetének forrásai a  
"mélyből" törtek elő. Így érthetjük meg rokonságukat és kapoco-  
latukat az őszitőnk világával, elkeveredéseüket a misztifikált,  
szublimált, takart vagy szette/en erotikával.

b/ A szeccezzió dráma erotocentrikus típusa érintkezik  
tehát a mágikus-misztikussal, az erotika fluiduma körüllebegi  
a misztikus Strindberg-drámákat, méginkább D'Annunzio darabjait.  
Maeterlinck városzabadiító Hanna Vannája azzal tartja izgalomban  
a színházat, hogy köpenye alatt - az ostroló vezér kívánsága  
szerint - nem visel egyéb ruhát. Hauptmann Pippája óriások, fér-  
fiak és ifjak vágyainak célpontja, Hofmannsthal mágijába és misz-  
tikájába selyen beleszövődik az erotikus varázsa. Erotikus a töl-



tése az olyan mágikus-misztikus játéknak is, mint a Falusi banya /első, 1906-ból való változatáról van szó/; Elie Fröben, a titokzatos tengerész a föld mélyébe vágyik, az "anyai princípiummal" akar egyesülni, amelyet a Hegykirálynő képvisel, és azért megy a bányába, hogy egyre mélyebbre ésva magát megszabaduljon minden földfelezési kötöttségtől és a tiszta egyesülésnek adhassa át magát. A táncosnők párbeszédjének Laidionja olyan szigetre vágyik, ahol a nők - istenük jelenlétében - körtáncot járnak, s ezután odaadják magukat az első férfinak, aki értük nyúl. Hol van már ez a primitív ösztönösség jegyében zajló "szexuális forradalom" Ibsen Mórjának szexuális társadalmi önmencipációjától! És amikor Carl Sternheim 1903-ban kiadta legmaradandóbb társadalomkritikai polgárellenes vigjátékát, ennek meséje is egy "erotikus" ruhadarab, egy elveszett női nadrág körül forgott.

A szexuális dráma erotocentrikus típusának legjellegzetesebb képviselői Frank Wedekind és Arthur Schnitzler. Az utóbbi Stefan Zweiggel együtt Sigmund Freud századforduló-szexuálistika Bécsének még ma is népszerű krónikása, szerencsés és könnyű kézzel tárta fel a szexualitás társadalmi variációit a szexuálistika Bécsben; Wedekindet, akinek művészetében több volt a naturalizmus örökségéből, mindennél jobban az ösztönélet "pusztító" hatalma érdekelte, noha éppen első erotocentrikus darabjában, a Tavaszi ébredésében éles társadalmi képet is festett. Schnitzler Anatolja /1893/, a bécsi Don Juan, vagy még inkább Oscar Wilde-féle bécsi "dandy", könnyű szerelmekkel telíti-tölti el az életét; a darab dialógusa valóságos szerelmi szótár, a férfi és női típusok azonban egyaránt reálisak. Anatol szerelmi létének nagypolgári vagyon az alapja; a két háború között, Udön von Horváthnál Mesék a bécsi erdőből, 1931/ a típus "szexuális" züllő kispolgári változatával találkozunk. Az Anatol hét szerelmi jelenetének "továbbfejlesztett" változata, a Körbe-körbe /1900/ már nem is egy típus köré épül, hanem kizárólag "égy-jelenetekből" áll, ezeken belül azonban hiteles társadalmi miliő és finom karakterábrázolás található. Ha az Anatol "szerelmi szótár", a Körbe-körbe valóssággal szerelmi "viselkedéstannak" tekinthető: miként viselkedik a Fintalembert a Csodádlánnyal, majd a Feleséggel, a Feleség az "erkölcsös" férjjel, a Férj az "Édes lánykával" és így tovább, míg a szeretkezők köre be nem



zárul. A tavasz ébredése /1890-92/, Wedekind első darabja kevésbé könnyed, de annál vadolóbb ítélet a századforduló polgári nevelése fölött, emellett ez is példatára a különböző erotikus magatartásoknak a szüzies és kíváncsi mohó első szerelemtől a homo-erotikáig és a mazochizmusig. Naturalizmusa egyes személyek jellemrajzában, főként a szülők és a nevelők szatirikus képében realizmussá emelkedik, viszont kihangzásban, a természetjelenetben, ahol az "ólarcos ur" Melchiort "az Életbe" vezet, a halott Moritz pedig, hóna alatt tartva a fejét, mosolyog, groteszk meszizmbolizmusba csap át - mintegy szemléletesen egyesítve a szecesszió elemeit. Strukturáját tekintve pedig mindhárom darab leplezetlenül "nyílt", strukturálatlanságában azonos a stációdramaturgiával - annak feltalálása előtt. Formailag a szecesszió erotocentrikus darabjai is "előképei" az expreszionizmusnak, amelynek szerelmi ere azonban az övéknél sokkal gyengébbben van.

Wedekind a szecesszió legtipikusabb drámaírója: alig van olyan darabja, amely ne hordozná ennek vonásait. A Lulu-darabok /A föld szelleme, 1893 és a Pandora szelencéje, 1901/ tulajdonképpen Zola Nanáját idézik a színpadra, de "korszerűsítve" Nietzsche és Strindberg nőgyűlöletével és a századforduló démonizáló nőkultuszával. Lulu a "fatális nő", a rontó "vadállat", "bestia", az ösztön megtestesítője, a modern testiség princípiuma - és ezzel együtt a dráma tartalmi megújítója. Hiszen a régi vig- és szomorujáték - halljuk A föld szellemenek híres prólógusában - "háziállatokat" vonultatott fel és ezek növényi koszon nyugtatták az endé kedélyüket; az egyik darab hőse nem bírta az italt, a másik félt, hogy nem tud jól szeretni, a harmadik kétségbeesve és életuntan panaszkodott a világ gonoszsága miatt, de senkitől sem kapta meg a kegyelendőfényt. Az igazi ösztönlényt, az "állatot", a "nemes vadállatot" Lulu alakjában szemlélhette a kor, a nő a sajátos kultuszának - felmagasztalásának és gyűlöletének - szecessziós művészetében. Lulu számára nincs "erkölcs", mindegy a rossz, a jó, vágyainak és szeszélyeinek engedelmeskedik, azoknak a parancsát követi, humánus tekintetek nem akadályozzák cselekedeteiben. Ezért tesz tönkre minden férfit, aki a közelébe kerül. És mégis - vagy éppen ezért - ő minden férfi vágyának a tárgya. A szecesszió erotikája, amely alakját létrehozta, meszkulin erotika volt, világában a férfiak uralkodtak és a



"felezabadult" nő egyelőre a gyönyörű és gyönyörűséget hozó luxuscikk szerepét játszotta benne. Nóra - noha társadalmi programmal indult - egyelőre csak azekazualis téren tudta önfelezabadítását véghezvinni. Wedekind azt bizonyította, hogy a férfi sorra a nő, holott a századforduló polgári rendjében ennek még mindig a fordítottja volt igaz: a nő függött a férfiak társadalmától - és csak valóban nehéz harcok árán sikerült olykor, annyira-amennyire, megszereznie és megőriznie a függetlenségét, mint Bródy Sándor szecessziós-realista életképe törekény hősének, a tanítónőnek. Csahov világában is felezabadításra és felezabadulásra várt még a nő, ennek eszközeül csak a művészet kínálkozott számára /Birály, Csereasznyéskert/: a három nővér a hagyományok foglya maradt. Egyenranguság vagy szimbolikus vezető szerep a nőnek a szocialista irodalom kezdetével jutott /Gorkij: Az anya/, és ugyanakkor visszaszorult a nőt körülvevő erotika, az aszony a férfi egyenlő rangú társa lett.

Wedekind szigorú marxista kritikusa, Paul Rilla mutatott rá arra, hogy a korai, társadalmi háttérrel rendelkező nagy tablók, mint A tavasz ébredése és a Lulu-darabok után a szecesszió e nagy drámaírója egyre inkább a pszichologikus, az erkölccs-tagadás, a groteszk-patológikus felé fordult; magán viselte, ámbár bírálta és tagadta is, a későpolgári dekadencia vonásait. "Húsfantáziáiban" - írta Rilla - mindenkor van valami a Makart-műterem dekoratív bujaságából vagy éppen Dalcroze-gimnasztikának tekinthetők". "Csak akkor tudja elvetni a polgári rendet, ha egyuttal mindenféle rendezőelvről lemond. Csak akkor tudja megtagadni a polgári társadalmat, ha egyuttal kétségbeesetten megpróbál kilépni a társadalmi világból egyáltalában".<sup>17</sup> Kétségtelenül jó magyarázat ez az olyan erotikus, játékos, groteszk - de egyben ujszerű - darabok megértésére, mint a Niccoló király avagy Ilyen az élet /1901/, egy trónjaveesztett uralkodó tiszteszívű-gondtalan életének és azemori halálának története, vagy a "Hidalla" avagy Karl Hetman a törpe-óriás /1904/, egy Nietzsche és Büchele ihlette kusa játék, amelyben egymásra torlódik az amoralitás, erotika, nemiség, testi és lelki nyomorúság és patológia. Ilyen furcsa, torz, groteszk, patológiás a Wetterstein kastély /1910/ is, amelyet Otto Münsterer tanúsága szerint Brecht Wedekind darabjai közül még augeburgi diákéveiben a legjobban szeretett.<sup>18</sup> Ha csakugyan így volt, nyilván éppen a gro-



teazk erotikával vegyes könnyed és sajátosan azáraz költőiség vonzotta a darabhoz, amelynek főalakja, Effie a szerelem minden formáját kipróbálja és végül egy dúsgazdag kéjenc áldozata lesz. Ez - miután "tulajdonosának" százezer dollárt fizetett érte - öngyilkosságba kergeti és haláltusáját egy székben nézve végig pokoli gyönyörűségeket élvez. "Ah, milyen szép ez! Oh micsoda kéj! Készöndő, gyermekek, Ily édes nem volt egy sem".

E sajátos kéjgyilkossággal zárulnak Wedekind erotikus szecesszionista képei, s hogy még egy groteszk fintorral egészüljenek ki, az áldozat fölött a gyilkos így elmélkedik: "Én és a világ, nem illünk össze mi. Jönnie kell tehát egy más világnak!" Csakugyan groteszk érv a világ megváltoztatására, amelyet csak Wedekind szkeptikus fantáziája találhatott. A háborús ifjúság azonban csak a változtatás proklamálójára, a "felszabadítóra" figyelt és Wedekind halálára, 1918-ban ezt írta Brecht: "Teleztojjal és Strindberggel együtt az új Európa négy nevelői közé tartozott. Legnagyobb műve a személyisége volt."

c/ A mágikus-misztikus és az erotocentrikus ábrázolás egyaránt könnyen csap át a groteszkba. A szecesszió groteszk drámatípusa így többnyire nem az író szándéka, hanem a mi látószögünk szerint groteszk. Mivel a mágikus-misztikus varázsaiba vetett hitünk megazúnt, Strindberg Álcajátékát vagy még inkább Kisértetazonátját - mai szemmel nézve - csak egy árnyalat választja el a groteszkségtől, amelyben mindig van valami megdöbbentő, félelmetes, de egyben komikus és nevettető elem is. Az És Pippa táncol két birkózó öreg óriása ma már szintén inkább komikusan-groteszk, mint hogy a természetű erők félelmetességével hatna. A groteszk elemek tudatos felhasználása, ezt hangsúlyozása pedig Wedekind erotocentrikus drámáinak mintegy a programjába tartozott. A ketrecben megjelenő és abból kiengetett Lulu - pieró jelmeze ellenére - groteszk jelenség s nem kevésbé groteszk az, hogy a dráma végén a századforduló híres gyilkosa, a házfelmetsző Jack végez vele. Az Effie haláltusáját végigélvező hatalmas természetű amerikeinek "Chagneral Tschamper" a neve és "Atakanából" érkezik a Wetterstein kastélyba. Wedekind ötfelvonásos erotikus "modern misztériuma", a Franziaka elé pedig a következő groteszk mottó került:



Tartod csak a lábacekád gond nélkül az ég felei felé  
Kart emelünk mi, de bűn nélküli csak te maradsz.

Talán nem szükséges kitérniünk Oscar Wilde paradoxonjaira, amelyek a groteszk humor mintapéldái, sem a századfordulón induló G.B. Shaw humorának közismerten groteszk elemeire. Talán nem szükséges emlékeztetnünk Edmond Rostand *Cyrano de Bergerac*-jának /1897/ nagy orrára sem, amely, furcsa módon, tragikusodó formálja életcseréjét és a darabot ezáltal a groteszkség egy vulgarizált, szentimentális változata felé tolja el. Rostand később ismert francia "nemzeti" szatirája a *Chanteclair* /1910/, a baronsfiudvarban égáló kakas-hőssel, a groteszk magasabb és költőileg szervezettebb válfaja. A szecesszió legnagyobb jelentőségű groteszk színpadi alakja azonban kétségtelenül Alfred Jerry *Obője* /*Obő király avagy A lengyelek*, 1896/, s ha Jerry zseniális darabját sokan a szürrealizmus korai megvalósulásának tekintik, ez ugyanúgy értelmezhető, mint a *Damaszkusz felé* expresszionista volta. A szecesszió mint esztétikus irányzat nemcsak összefoglalás volt, hanem kezdet és előzmény is.

"Jerry műve a sorban elszedett áramlatok konvergenciája: Lautréamont, Léon Bloy, Mondès, Péladan stb. Eredő és ugyanakkor kiindulás", írta Alain Mercier.<sup>20</sup> Kiindulás nemcsak a szürrealisták, hanem a dada, mindenfajta absztrakt színpad, az abszurd drámaírók és a XX. századi modernek más változatai számára.

Az *Obő király* kiindulásnak színpadi művek számára alkalmas, mivel főalakja valódi drámai vízióból keletkezett. Hofmannsthal mondatja Balzackal egy "imaginárius beszélgetésben", hogy drámaírással azért nem foglalkozott, mert egyfelől szegényesnek találta /a részletezés regénybeli lehetőségéhez képest/ a drámai ábrázolás lehetőségeit, másfelől kételkedett az egy főtulajdonosra épülő drámai jellemek valódiságában. "Talán nem hiszek abban - mondatta vele Hofmannsthal -, hogy vannak jellemek. Shakespeare hitt bennük. Shakespeare drámaíró volt ..." <sup>21</sup> A maga komolytalanul komoly bohém moderában Jerry ugyancsak a tételt így fogalmazta meg: " Azt hiszem, semmiféle alapja nincs annak, hogy valamely művet drámai formában írjunk meg, legfeljebb az, ha olyan látomásunk van egy személyiségről, hogy kényelmesebb színpadra erőszakolnunk, mint könyvben elemeznünk". <sup>22</sup> *Obő király* alakja időtlen látomás a zsearnokról, a leggroteszkebb zsearnokról, akit színpadra erőszakoltak.



A színpedi zsarnok-alakban mindig van valami embertelenül groteszk: külseje, jellege, erkölcsé torz, vagy legalábbis az egyik az. III. Richard nyomorék, Gesener morális torzszülött, Borisz Godunov gyáva és jellemtelen. Mindegyikben van azonban - pillanatokra szinte a rokonszenvesésséig fokozódó - emberi vonás. Sőt Shakespeare a maga "klasszikus" zsarnokát olyan tulajdonságokkal is felruházza, amelyek tehetségét, nagyvonalúságát, bátorságát, uralomra ternett voltát bizonyítják. Azaz III. Richard, de a maga módján Gesener és kétségtelenül Borisz Godunov is emberek, élő jellemek, emberi "lehetőségek", noha éppen zsarnok voltuk teszi őket torzzá, ez az a jellemükbe félelmetesen groteszk vonásokat.

Obú papában nincs humánus vonás. Obú király a zsarnokság groteszk abstrakciója. Alakjában és tetteiben - természetesen - sok a shakespeare-i /és rabelais-i/ reminiscencia, de a shakespeare-i realizmus megkövetelte természetes emberi vonások nélkül. Ő is éhes a hatalomra, mint III. Richard, őt is a feleségre veszi rá az első gyilkosságra, mint Macbethet, ő is meg akarja előbb nyerni a népet, mint Richard /vagy Borisz Godunov/, majd ugyanugy ellene fordul, megöli a nemeseket, hívatlanokat, senyargatja a parasztokat. A Bugrislav vezette belső lázadás és az orosz hadsereg letaszítja a hatalomról, bujdosik, menekül, a tengeren hagyjuk magára. Ámde mindez a cselekmény csak rövid jelzésekkel bontakozik ki, a vele történetekre Obú emberi módon, érzelmekkel vagy átélte indulatokkal egyáltalán nem reagál. Nem is reagálhat, hiszen nem ember, hanem pojlóca, emilyennek a Jerry által készített kosztümarajzon láthatjuk. A darabban nyoma sincs a valóságos világ képének, de pszichológiatlansága, groteszk indokolatlansága, motiválatlansága ellenére igaz: a zsarnok abstrakciója, de egyben megragadja a zsarnokság lényegét, nem valamely egyedi zsarnok képét festi meg, hanem a zsarnokság fogalmát fejezi ki képben, cselekmény-jelzésekben, párbeszédben. Ha egyáltalán lehet szó az Obú király-ban hagyományos értelemben vett dialógusról. Hiszen a darab nyelvi kifejezőeszközei ugyancsak groteszkek, szócsavarás, durva köznyelvi és csibésznyelvi fordulatok és szavak kergetik egymást benne gondolati bekugrással, dialógusa inkább "antidialógus", mint drámai párbeszéd.



Jarry zsenialitásának egyik jele, hogy ehhez a groteszk darabtipushoz megtalálta a megfelelő színpadot. Mikor huszonhárom éves korában Lugné-Poe-nak előadásra ajánlotta fel az Obu királyt, már csak "költeégkímélés" céljából is olyan színpadot javasolt hozzá, amelynek a "valóságkópiához" éppugy nem volt semmi köze, mint magának a darabnak. A főszereplők szánására jellemkifejező álarcot írt elő, Obuét maga lett volna hajlandó szállítani. Valóságghű jelenetek helyett jelzéseket, például kartonból készült lófejet, amelyet lovasjelenetben Obu nyakába kellett akasztani, felíratos táblákat a színhelyek és a változások jelzésére, amelyeket /mint a bábjátékoknál/ - írta/ egy civilruhás személy akasztana fel jól látható helyre. Függönyre - ajánlotta - nincs szükség, sem berendezett színpadra, csak egyetlen háttérre, a többi pótolná a feliratok. Meg volt győződve arról, hogy ezek többet mondanak a nézőnek, pl. hogy "a lengyel hadsereg vonulása Ukrajnán keresztül", mint a díszletek vagy a statisztéria, amely ugyancsak tud pótolni egy hadsereget. Tömegjelenetekre nincs szükség. Amikor Obu azt mondja a szemlén, "micsoda tülekedés", elég egyetlen katona. A főszereplőket jellemezze valamely egyéni akcentus vagy hanghordozás, de semmiféle helyi színezet a színpadon ne legyen, sem kosztüm, sem történetiség - ezáltal jelenik meg a mondanivaló "örök" módon, "időtlenül". /Mindezeket 1896. január 8-án kelt levelében ajánlotta Jarry Lugné-Poe-nak, de hasonló inézeteket fejt ki De l'inutilité du théâtre au théâtre c. esszéjében is.<sup>23</sup>/ A szecesszió groteszk drámatípusa - mint Jarrynál megvalósult - valóban oly sokat adott a jövőnek, hogy azt mondhatjuk róla: egyetlen eleme sem "ment veszendőbe".

d/ A szecesszió szociális drámatípusába első példának Hauptmann "költői" színműve, a Hannele mennybemenetele kívánczik. Ez ugyanis egyfelől jellegzetes "nyomor-költőezet", a naturalizmus hagyománya szerint, másfelől ezizabolista szépségélményt törekszik adni a szegényházban haldekló proletárleányka lázálmáinak megjelenítésével. Egyesíti tehát a naturalizmust és a ezizabolizmust, a szecesszió hagyományainak két legfontosabb alkotóelemét. Ennek megfelelően részint naturalista "valóságkópiából" - ez a beteg gyermek és környezete -, részint költői fantázia-jelenségekből áll. Pszichológiai képtelenségére, hogy tudniillik a proletárleányka még lázálmában sem képzelheti el



ezt a lukszust, amelyben a mennyország lakói megjelennek előttük, sem olyan teológiai ismeretei nem lehetnek, amelyeket álmai feltételeznek, már Franz Mehring rámutatott.<sup>24</sup> Így a Hennale mennybemenetele tartalmilag hazug, strukturájában hibrid darab, amelyet képeinek és nyelvének dekorativitása a szecesszióhoz kapcsol, és egyébként is jellegzetes példája annak az áramlatnak.

A szecesszióval egykorú dráma társadalmi típusának leg sikerültebb változata a szatirikus vígjáték: Wilde, Shaw, Wedekind, Sternheim vígjátékai. Ezek felhasználják a naturalizmus illúziószinpedét, természetüknél fogva "valóságos" és élő jellemeket mozgatnak. Wilde az angol "felsőbb tízezer" körében marad, Shaw a társadalom "alacsonyabb" osztályszintjére száll le, de ő sem a proletariátusig. Wedekind Keith márkija polgári szélhámos, Sternheim "nadrágvesztő" hősnője szerény polgáraszony. E szatirikus társadalmi darabok módosra többnyire hagyományos; járt uton haladnak. A konzervatív kritika szemében mindig a Keith márkí /1900/ számított Wedekind legki egyensúlyozottabb darabjának, mivel ebben tradicionális eszközöket használt, egy szélhámos tündöklését és bukását mutatva be könnyedén, mulatságosan a egyben München közviszonyainak, pénz- és művészvilágának kigunyolásával. Keith "márkí" nemcsak egyéni jellem, hanem sikerült társadalmi típus, Hlesztakov, Mercedes, Felix Krull fajtájából való. Nem olyan aprócska semmirekellő, mint Hlesztakov, de nem is olyan "küzdőképes" egyéniség, mint Mercedes, sem olyan könnyed életművész, mint Thomas Mann szélhámosa. Ha sikerültek volna pénzügyi és várospolitikai manőverei, talán egyszer belőle is "szeményi férj" válhatott volna, mint Wilde figurájából, aki szintén egy szélhámos-ságnak köszönhette politikai karrierjét.

A szecesszióval érintkező dráma szatirikus társadalmi változata tehát - ha végigtekintünk felsorolt példáin - kimondhatjuk, maradandó eredményeket hozott. Eleveorban azért, mert a társadalmat kidolgozott, egyénített, reális jellemeken keresztül személtette. A szecessziónak az a kortársi dráma változata volt, amely a legközelebb maradt a XIX. század realizmusához. Érdeklődésének előterébe az embert, az emberi egyéniséget, az emberi jellemet helyezte.

A századforduló társadalmi drámájának nem szatirikus változatában ugyanezt a humánus érdeklődést még fokozottabb mér-



tékben találjuk meg, noha ugyanakkor legalábbis a valószínű miliőábrázolásban ez a fajta társadalmi dráma közelebb marad a naturalistához a szatirikusnál. Gorkij Éjjeli menedékhelye /1902/ látározlag naturalista környezetkép lenne csupán, ha maga a környezet és annak bemutatása volna benne a lényeg. De a darabban nem erről van szó. Eredeti orosz címe, Na dnye, "A mélyben" pontosabban, sőt pontosan kifejezi a tartalmát, amit a fordítások címe elfed. Azt tudniillik, hogy nem az éjjeli menedékhelyről szól, hanem a mélybe bukott emberekről, a mélybe bukott emberek viselkedéséről. Szatyin jólismert "hianusa" az emberről ebben a perspektívában kapja meg igazi értelmét: nem süllyedhet olyan mélyre az ember, hogy nem maradjon benne érték, az értékek legnagyobbika; meg kell benne keresni az igazi lényegét, meg kell találni benne azt, ami lehetett volna. A saját egykori és meg nem valósult lehetőségeiből a mélyre süllyedt ember is megőrzött magában valamit, és az emberségnek ez a dialógó szikrája még mindig a legnagyobb társadalmi érték. A naturalista színezetű környezetábrázolás tehát a darabban csak másodlagos jelentőségű: Reinhardt már említett rendezésében ezt az elemét helyes érzékkel szorította háttérbe.

Költőileg sokkal alacsonyabb rangon bizonyítja a szecesszió társadalmi drámájának emberközpontuságát Richard Dehmel darabja, Az embertárs /1895/, amelynek beszűkült polgári világa minduntalan Becque naturalista-realistá darabjára, A hollók-ra emlékeztet; de itt sem a polgári világ a tárgy, hanem az egyének reagálása erre a polgári világra, viselkedésük egymással szemben és az adott lehetőségek között. Thora Mathant az apja üzleti érdekből akarja férjhezadni; szerelme - hogy megmentsen a lányt - megöli az apa által kiszemelt vetélytársat; saját öccse pedig, az "embertárs", hogy a gyanu reá terelődjön, öngyilkos lesz. A darab naturalista környezetben tartott "viselkedésen" - mint ilyen közepesen sikerült. Sokkal jobbak ennél Arthur Schnitzler társadalmi darabjai, mert Schnitzler össze tudta egyeztetni és egységbe tudta fogni az ember egyéni és társadalmi problémáit. A Liebelel /1896/ - magyarra "Szerelmi játéknak" fordítjuk - az emberi, társadalmi és erotikus motívumokat egységbe hozza össze. Van az Anatol-ban egy kép, amelyben a bécsi Don Juan egy "urissazonynak" számol be szerelmi kapcsolatáról egy egyszerű lánykával, s az "urisszony" bevallja, hogy



irigylő a leányt, mert neki nincs szeretője megtenni, amit ő is szeretne. A "Szerelmi játék" mintegy kibővíti ezt a jelenetet. Egy katonatiszt viszonyt tart fenn egy egyszerű leánnyal, aki őszintén szereti őt, noha a társadalmi különbség miatt nem számíthat arra, hogy valaha is kijut a "mellékutcából", amelyet az ő szerelme a katonatisztnek jelent. A tiszt ugyanakkor egy elegáns polgári asszonnyal is szerelmi viszonyban áll és az asszony "becsületéért" egy ostoba párban feláldozza az életét. A leány öngyilkos lesz. Ebben az 1900-es bécsi "Kaméliek hölgyben", ahol egyébként a társadalmi viszonyok és kötődések sokkal árnyaltabb ábrázolásával találkozunk, mint Dumas file darabjában, az "emberire", az emberi viselkedésre kerül a hangsúly az adott körülmények között. Bródy darabjában, A tanítónőben is az emberi viselkedés rajza a leglényegesebb; a cselekmény arra való, hogy módot és keretet adjon az íróknak az emberi magatartás megfigyelésére a különböző viszonylatokban és élethelyzetekben.

A századforduló szecesszionista társadalmi drámája viszusztért a pszichológiai realizmusához, amelyet a naturalizmus feláldozott a determinált ösztönélet ábrázolásának, a szimbolista dráma pedig a szép fantáziának. Ebben a darabtipusba visszakerült a drámai konfliktus, amely a naturalizmusból a jellemnek elve meghatározottsága, a szimbolizmusból pedig a cselekmény költői spontaneitása folytán elmaradt. Elővigyázatosan a szecesszió ársálatával egykoru vagy a szecesszióval érintkező darabtipusnak neveztük, mert ezeket a darabokat tárgyük is, hagyományosabb módszerük is a realista drámák közé emeli. Amiben érintkeznek a szecesszióval, az elősorban könnyedségük és eleganciájuk; világuk még a századforduló "boldog békeideje", a Belle époque, amely, mint tudjuk, a szecesszió társadalmi talaja volt.

### Konkluziók

Mit nevezünk hát szecesszióknak a drámairodalomban?

Erre a kérdésre, az eddigi tapasztalatok után, nehéz egyszerűen megfelelni. A szecesszió egyik karakterisztikuma ugyanis éppen a sokféleség. "Természetrajzában" is azt kellett megállapítanunk, hogy azintetikus és bonyolult ársálat. Drámatípusai nem egységesek, sokszor lényegesen különböznek egymástól.



A szecesszió drámairodalma egyfelől összefoglalta és felhasználta a XIX. század örökségének szinte valamennyi elemét: a romantikától fantáziát, esztétizizmust; a romantikától és a szimbolizmustól mágikát, misztikát, sátánosságot, varázslatosságot örökölt; a realizmustól a szecesszió drámájának társadalmi változata pszichológiai indokolást, a mágikus változat viszont a szimbolizmustól mélységpszichológiai aspektust; a naturalizmustól az erotocentrikus típus ösztönéleti alapot; a szimbolizmus szépségimádatától valamennyi változat artistikumot, dekorativitást. Másfelől a szecesszió drámája vágott utat az avantgarde törekvéseknek, amelyekkel sokszor össze is tévesztik egyik vagy másik megnyilvánulását. Egyes módzerek és stílusjegyek, mint a barokkos hatásrétörést, a lényegre szorító abstrakciót, a művészetek összekapcsolását, az új formanyelv kialakítására irányuló szándékot - különböző avantgarde irányok és iskolák használták fel és fejlesztették tovább.

Mi tehát benne a specifikum?

Specifikus vonása a minden irányu nyitottság és sokféleség, a "gyűjtőleltár"-jelleg, amely tarka szinkrón fogja össze a jelképes 1900. év körül a múlt és a jövő sugarait. Összefoglalás valami újnak a kezdetén. Az egészet még a XIX. század kissé nehézkes, önnepélyes életteapója veszi körül, ebbe illik a már sokszor emlegetett dekorativitás. Még az olyan alkotásokon is, mint Gorkij Éjjeli menedékhelye, megfigyelhető bizonyos kimerítő lassú életritmus, bizonyos "elegancia", - nem a nyomorúságos környezetben, hanem az emberek viselkedésén, magatartásukon, vágyódásukon a szépség, az "élet" után, ami a mélyben sem veszett ki belőlük. A szecesszionista dráma dekorativitása azonban nem involválja, mint a szimbolista dráma absztrakt artistikussága, a való világ "zérójelbe tételét", hanem a valóságra való irányultságot is belefoglalja a maga lehetőségei közé: a dekoratívan szép mellett az igazat, vagy, mint az Obu király esetében, a "dekoratívan rut", azaz antidekoratív mellett az igazat. A mágia, a misztikum, a fantasztikum, a groteszk, az erotikum, illetve a valószínű társadalmi környezetbe helyezett realista ábrázolás nemcsak témaváltozatok szerint jelentkezik a szecesszióhoz sorolható vagy azokkal kapcsolatban álló drámában, hanem ezek az ellentétes eljárások a századforduló-kori drámairodalomnak egyformán módzerei, s ezekhez olyan további módzerek járulnak, mint az allegória alkalmazása /Demaszusz felé/,



az ironia, a gúny, a szatirikusság különböző fokozatai /Jerry, Wilde, Wedekind, Shaw, Schnitzler egymástól különböző darabjaiban/ stb. E változatosságnak megfelelően a naturalisztikusan epikai, a szimboliztikusan lírai darabstruktúra mellett a szecesezióban viselkedő - a társadalmi változatban - a drámainak tűnő rejtetten epikai struktúra; vagy az is lehet, mint a stáció-dramaturgiában, hogy a lírai elemekkel átszőtt, felsoroló, addicionáló jellegű epikai drámaépítésen belül az egyes stációk belső építése hatásosan drámai.

Végül a szecesezionista drámaváltozatok expresszív jellegének természetét kell megértenünk. Ebben a képzőművészet analógiája segít. Mint ahogy Cézanne, Van Gogh, Munch, az érett Rodin - szembefordulva az impresszionista módszerrel /vagy annak szimbolista elhajlásával/ tárgyi kifejezésre törekedett, úgy különbözik a szecesezióhoz sorolható drámák változatainak expressziója, határozott kifejező jellege a szimbolista drámatól. A szecesezionista dráma, mint már többször is utaltunk erre, új tárgyilagosságot teremtett, élesebb kontúrokkal ábrázolt, nem pillanatyszerű hangulatisággal, mint a szimbolista-impresszionista dráma, nem a szubjektív önkifejezés felé hajlott, mint amaz, hanem erőszakosan és erővel teljesen objektív volt. Ez nem azt jelenti, hogy például éppen mágikus-misztikus változatának nincs erősen szubjektív alapja, nem hatná át az önkifejezésre való törekvés, de ez, akárcsak a festészet esetében, nagy mértékben objektíválódik, objektív expresszióvá alakul. A szimbolista-impresszionista lírai, szubjektív expressziót a szecesezió drámatípusaiban objektivált expresszió váltja fel, és ezt a drámatípusok társadalmi változatában a realizmus alakteremtő funkciója helyettesíti.

Ha végül megkíséröljük felvázolni a sokféleségében gazdag szecesezionista dráma struktúráját, arra kényszerülünk, hogy az egyes típusokat különválasszuk egymástól. Azt kell látnunk, hogy a szecesezionista dráma /SED/ mágikus változata /SED<sub>m</sub>/ áll a szimbolista drámához a legközelebb, az erotocentrikus változat /SED<sub>e</sub>/ mintegy a naturalizmus és a szimbolizmus örökségét foglalja össze, a groteszk változat /SED<sub>g</sub>/ az előbbiekől elsősorban disztelenséggel /antidekorativitás/ és pszichológiátlanságával /antipszichologizmus/ különbözik, míg a szecesezióval egykorú és ehhez lazábban kapcsolódó társadalmi drá-



az alapvető különbsége a többi típusváltozathoz képest az, hogy visszatér a mimetikus módszerhez, ami a realista és a naturalista dráma centrális módszere.

A képlet felírásához - gondolom - elegendő lesz a jelek magyarázata:

Mimikus-misztikus szecesszionista dráma: SED<sub>m</sub>

Lírai vagy/és epikus struktúra: LY/E

Intenzív expresszivitás /objektív expresszió/:  $EXPR^2$

Fantázia nagy szerepe: FANT

Típusok helyett absztrakciók: ABST

Mélypszichológiai motiváció: MPS

Dekorativitás: DEK

$$SED_m = LY/E \left[ \begin{array}{c} ABST \\ \downarrow \\ FANT \rightarrow EXPR^2 \leftarrow DEK \\ \uparrow \\ MPS \end{array} \right]$$

Eröcentrikus szecesszionista dráma: SED<sub>e</sub>

El tér az előbbitől abban, hogy struktúrája nem lírai, hogy a fantázia szerepe kisebb, az absztrakció értéke csökken, az alakok motivációja bio-pszichológiai: BPS

$$SED_e = E \left[ \begin{array}{c} \sqrt{ABST} \\ \downarrow \\ \sqrt{FANT} \rightarrow EXPR^2 \leftarrow DEK \\ \uparrow \\ BPS \end{array} \right]$$

Groteszk szecesszionista dráma: SED<sub>g</sub>

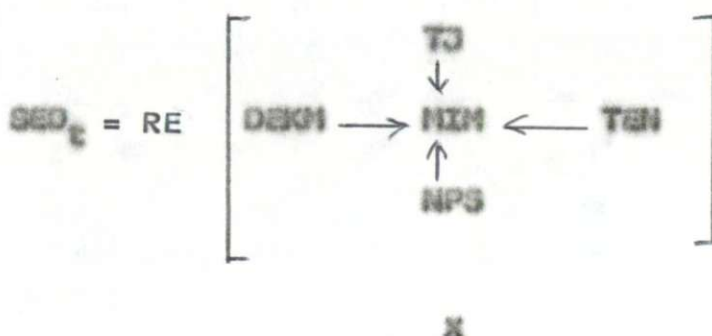
E drámatípus specifikuma, mint már említettük, a disztoneg és a pszichológiai motivációról való lemondás, azaz tudatos ellentmondás a konvenciónak és a kornak:

$$SED_g = E \left[ \begin{array}{c} ABST \\ \downarrow \\ FANT \rightarrow EXPR^2 \leftarrow -DEK \\ \uparrow \\ -PS \end{array} \right]$$



Szecesszionista társadalmi dráma: SED<sub>t</sub>

Alapvető különbség a mimetikus módszer /MIM/, aminek következménye a tipikus jellemek /TJ/ felléptetésére való törekvés, a normális pszichológiai motiváció /NPS/, a tendencia /TEN/ és a valósághoz alkalmazkodó miliő, amely azonban méltóságteljes és dekoratív /DEKM/. Ez a drámatípus először-ban kritikus-szatirikus hangvételében új, drámatörténetileg azonban Ibsent és a XIX. századi sikerdramaturgiát folytatja tovább. Abban is, hogy epikai strukturáját rejti /RE/.



E kedves játék a drámastruktúra-képletekkel többek között arra jó, hogy szemléletes formában lássuk: a valósághoz való viszony, illetve a világ ábrázolása szempontjából alapjában csak két drámatípus van: a mimetikus módszerű és az, amely kifejezésre törekszik, azaz expresszív. Két típus ez, amelyek között a művészi gyakorlatban sokszoros az érintkezés és az átmenet. A gyakorlatban a mimézis sem nélkülözheti az expressziót, a kifejezés is tartalmaz mimetikus elemeket. E két módszer megkülönböztetésére a dráma azért alkalmazhatóbb a többi műnemenél /még az epikánál is/, mert színpadi megjelenítése szökecszerűen láthatóvá és szemléltethetővé teszi módszerét.

Kiegészítő megjegyzések

Az irodalmi szecesszióra vonatkozó kutatás egyelőre még a kezdeteknél tart. Ismereteim szerint nem is igen kísérelték meg ennek az ársálatnak irodalmi jelentkezését megvizsgálni, csak angol, német, holland és magyar nyelvű műveken. Ha megkísérelték, akkor is leginkább rövid műveket, először-ban lírai verseket vizsgáltak. Sőt Jost Hermand kimondta, hogy a Jugendstil tiszta formája csak a lírában valóult meg, egész drámákat és regényeket ez alá a fogalom alá aligha lehet besorolni.<sup>25</sup>



Hermann azonban—őszintén szólva érthetetlenül — úgy gondolja, hogy a Jugendstil a képzőművészetben is a kis forrásokra korlátozódik és innen viszi át az irodalomra az analógiát. Aláspontja semmiképpen sem tartható. A szecesszió monumentális építészettét figyelmen kívül hagyni nem lehet. Semmi kétség nem férhet a szecesszió jelentkezéséhez a színpadon, a színpadépítésben. Ugyanígy megjelenik a szecesszió az irodalom "nagy műfajaiban" is. A holland E. Kunne-Ibach meggyőző módon elemzte a szecesszióba sorolható regényt.<sup>26</sup> A jellemző jegyek közül, amelyeket erre — a naturalista regényhez képest — felsorol, megemlítjük a dekorativitást, a "szép élet" keresését, a kevés számú alak használatát, a természetes helyett a "mesterséges" kultuszát, a mozgást kifejező igék gyakori használatát /ami ezáltal megfelel a képzőművészeti szecesszió mozgékony vonalvonalak/, a dialógus kerülését és főképpen a regénycselekmény "történeti" meghatározásának, azaz színhelyének, időpontjának stb. elhanyagolását. Nem csillag, pedig kézenfekvő, és éppen az általa idézett részletekből ötlük a szembe, hogy ez a regény annyira kedveli a helyzetek, mozdulatok leírását, mintegy irodalmilag értékesítve a szecesszió grafikájának dekoratív hatásait.

A szecesszió drámájának leírására tett kísérletnek nem sok előzménye van. Annál biztosabb lehetek abban, hogy ez a kísérlet szükséges és hasznos. A szecesszió átfogó dráma, a művészi tevékenység mindegyik területére kiterjed, és mindegyik területen "köztes": egyfelől a naturalizmus és a szimbolizmus ellentétpárja és másfelől az avantgarde között, a XIX. század és a XX. század között helyezkedik el. Ez rövid életének történelmi időszakából következik. Akárcsak a képzőművészet történetében, a drámatörténetben is alkalmas bizonyos, se "már", se "még" ide vagy oda nem sorolható jelenségek elhelyezésére. Hatása alól a századforduló nemzedékei tulajdonképpen a 20-as évekig sem szabadultak.



## X. Brecht és a szecesszió

Le Modern Style d'où je suis...  
/Aragon, 1965/

Hogy volt-e és mi volt a jelentősége Brecht művészi eredetében és fejlődésében a szecesszió, a szecesszió irodalmának, arra próbáljunk - kiindulásként - első drámai víziója, a Baal rövid elemzésével választ keresni. E darab legkorábbi formáját húszéves korában, 1918-ban írta, de még három későbbi változata ismeretes. Egy évvel későbbi az első átdolgozása, az 1922. évi nyomtatott forma számára alakult ki a ma is "elfogadott" szöveg, de 1926-ban a darabnak még egy színpadi változata készült, amelyen meglátózik, hogy szerzője időközben tapasztalt és gyakorlott "darabíróvá" fejlődött és hogy óvatossá is gyekozett alkalmazkodni a nyilvános színházak "tűrőképességéhez". A Baal alakjában megtestesült "mitikus-erotikus világlátomás"<sup>1</sup> megszilárdult és visszafogottabbá lett, a főalak gigantikus erotikája és élethab<sup>25</sup>olása, amely a megelőző változatokban pantagrueli méreteken jelentkezett, most valamennyire megfegyelmeződött, a korábbi fékezhetetlen líra és líraiság a színpadi változatban az epikus dráma lírai betétjeinek, a songoknak funkciójára felé közeledett, minthogy Brecht ezidőtájt már érlelte magában az epikus dráma elméletét. Ilyenformán azt mondhatjuk, hogy a Baal mint drámai vízió és Baal, a főhős boldogságkereső alakjának víziója végigkíséri Brecht fejlődését kaszkori kísérleteitől addig az időpontig, amíg bevonul a világdráma történetébe, sőt tovább, 1954-ben ír arról, hogy a "boldogságkereső" alakja tovább is foglalkoztatja és hogy pályája marxista felének parabolái között darabot készült írni egy kínai "boldogság-istenről", aki az embereket rá akarja venni arra, hogy keressék a saját egyéni boldogulásukat, hogy intézményekkel biztosítsák a szegények boldogulását, a miatt fejére vonja a hatóságok üldözését, elfogják és halálra ítélik, de nem bírnak vele. Jóízűen elfogyasztja a mérget, amit ételébe tesznek, ha lecsapják a fejét, azonnal másik nő helyette, az akasztófaán függve vidám táncot lejt ... "Lehetetlen megőlni az emberek vágyát a boldogság után". A Baal-vízió e késői, megfinomított és társadalmassított változata arra figyelmeztet bennünket,



hogy érdemes az eredetivel és annak eredetével foglalkozni.

Baal alakja ugyanis, ha valamivel később öltött is irodalmi formát, a századforduló atmoszférájában keletkezett. A "boldogságkereső" víziója atmoszférakusan Maeterlinck boldogság-szimbolizmusával, a mesevilágban keresett Kék madárral, vagy Bertók Béla - Lengyel Menyhért Csodálatos mandarinjával érintkezik. A mandarin sem halhat meg addig, amíg a boldogság beteljesült pillanatát meg nem éri. A mandarin boldogsága és Baal boldogsága ugyanannak a termékenység-mitosznak két változata, amely a századforduló szecesszionista eszméirányzatának centrumában foglal helyet. Érdekes módon és talán önkéntelenül Brecht maga bizonyította ezt azzal, hogy a Baal-témát a századfordulóhoz kötötte. Míg a korábbi változatok előszava szerint Baal "abból a korból származik, amely színre viszi ezt a darabot",<sup>3</sup> a színpadi változat, amelynek a címe is megváltozott: Baal életpályája /Lebenslauf des Mannes Baal/, epikus címekkel ellátott jelenetei 1904. és 1912. között helyezkednek el. "Ebben a drámai életrajzban, amelyet Bertolt Brecht írt - idézzük a narrátor bevezető szavaiból -, Baal életét láthatjuk, amint a század elején lejátszódott. Láthatjuk a fertelmes Baalt, hogy miként boldogul a húszadik század világában."<sup>4</sup> A Baal tehát egyfelől "distanciálódott", alkalmazkodott a technikai korok tudományos színházának az igényeihez, másfelől pedig elárulta eredetét és a szellemi légkört, amelyben keletkezett. E késői formája ugyanakkor vezetett abból a friss, zeeniális, erőszakos elementárissegből, amellyel teremtője eredetileg megformálta.

Lényege azonban /márjók-e már azt mondani: szecessziós lényege?/ változatlan maradt. A Baal "egy ember hétköznapi története - olvasható már a legkorábbi változat előszavában -, aki egy pálinkamórészben himnuzt énekel a napra, nem válogatja meg a közönségét, és a történet a nyár, a pálinka és a dal következményeit illusztrálja".<sup>5</sup> A Baal minden változatában egy erőteljes, élethabzóó óriás hanyatló pályáját mutatja, egy szecesszionista lírai lángész dekadenciáját, aki evésben, ivásban, szeretkezésben felülkölhatatlan, az élvezetek és az élvezni tudás valóságos Überneneche - és ugyanakkor "rosszul érzi magát" a kultúrában, egyszerűségre, természetességre vágyik. Ha a XVIII. század nyolcadik évtizedében formálták volna meg az alakját,



rousseau-ista Sturm und Drang "fickó" lett volna belőle; de mert a mi századunk második évtizedében öltött alakot és életutjának végező éveit, mint láttuk, a század legelején töltötte el, "ujpogány" panteistának, dekadens nietzschei hőnek tekintetjük, tul "jón" és "rosszon", freudi neurotikusnak, aki a civilizált életforma iránt érzett ellenszenvét anarchikus önpusztítással kompenzálja. Ha nem tudja a meglevő világot elpusztítani, hát önmaga ellen fordul. "Aszociális, de egy aszociális társadalomban az."<sup>6</sup> Ha nincs hatalma ahhoz, hogy megváltoztassa a világot, nem kíván élni benne, noha imádja az életet, a teljességet, a természetet. Az egyszerűséggel, az őszönnel, a mindenséggel egyesülni többet ér neki a civilizált életformánál, megveti a hivatalos elismerést, az elfogadott irodalmat, "Ölve, halva" merül el a mocsárban és züllött halála percében is csak az eget kívánja látni, amely változó színeivel végigkísérte életét. Brecht nem győz jelzőket halmozni az égre: nagy, széles, fakó, kék, meztelen, halletlenül csodálatos, ibolyaszínű, hűvös, mint a barack, ha Beal pucér, az ég takarja be, ha nyugodni tér, magával viszi az eget, életében annyit gyűjt belőle a szemhéja alá, hogy holtában is vele maradjon. Mint Bealnak, Brecht fiatalkori lírájának is az ég a szilárd pólusa, a bizonytalan pedig - mint láttuk - a folyton lebegő, haladó életfolyam. Panteista, vitalisztikus, nietzschei, bergsoni, freudi - inkább öntudatlan és a kor levegőjével beszívott, mint tudatosan elcsajátított - elemek hatják át a Beal beleő és küleő világát, ezek választják el ágaszkodó erotikáját és eszközültis túlfűtöttségét a naturalizmus erotikájától. Személyileg a Beal beleillik a ezecseszió áramlatába, s ha ennek drámatípusai között kívánjuk elhelyezni, nyilván az "erotocentrikus" típusba tartozik. A groteszkégtől, amelynek határát egy-egy szerelmi jelenet már surolja, az választja el, hogy /nem úgy, mint Jarry Öbű királyt / Brecht szereti és csodálja a hőst, hiszen ez a hő nem egyszerűen "drámai személy", hanem a költő tárgyiasított lírai éneke, objektívált és egyben mítoszszá dagasztott auto-expresszió.

"Ez az ember nem különösebben modern költő" - olvassuk róla a két korai változat előszavában.<sup>7</sup> Módszerét tekintve a Beal nem absztrakt dráma, jelenetei "életutánzó" jelenetek.



Színhelyei olykor Goethe Faustját juttatják az eszünkbe: "Országút. Este. Szél. Eső.", "Erdő. Deszkekunyhó."; az a jelenet pedig, amelyben Baal viaszatér kalandozásából, hogy halálkölő anyját mintegy átszögítse a másvilágra, kétségkívül Peer Gynt-reminiscencia. Általában Baal és az anya viszonya nemcsak Brecht anya-komplexusának tükröződése, hanem bizonyosan Ibsen-hatás; a harmadik változatból az anya alakja eltűnik. Ahogy fejlődik a darab, úgy szerveződik, nem esik ezért jelenetekre /mint Schusacher mondja/,<sup>8</sup> hanem kanyarog és újra kezdődik, de végülis egyenletesen halad a célja felé. Nem egyenes vonalban, hanem indázva és átfonódva, nem stációkön keresztül, hanem szeazélyes ívekben. Nem "különösebben modern", de nem is hagyományos ez a drámaszépítkezés; Shakespeare, Büchner, mint láttuk, Goethe és Ibsen egyaránt "felelős" e szaggatott, de végülis indázásban ujezerű dramaturgiai módszerért. Medekind, a darab erotikájáért és - különösen az első, a maguk idején ki nem nyomtatott változatok - több mint szabados, inkább trágár dalbetételeiért felel. De szabadoságban Brecht túlesz minden kortársán és eszményképén, amikor egy erzeébetkori szerző nyíltságával szentesíti a homoszexszualitást.

Baal és Ekart zöld lombok sűrűjében:

A víz meleg. Mint a rákok fekezőnk a homokban. Meg a bokrok és a fehér felhők az égen. Ekart!

Ekart /a bokrok mögött/: Mit akarsz?

Baal: Szeretlek.

Ekart: Túl jól fekezem.

Baal: Láttad a felhőket az előbb?

Ekart: Láttam. Szemé rsetlenek. Az előbb egy nő ment orra a tulesó parton.

Baal: Nő nem kell már nekem ...<sup>9</sup>

Az indázó, szaggatott, kanyargó, apró képekből álló drámaszépítkezés nemde - végső fokon - ugyancsak az Erzeébet-kor öröksége. De a Baal-változatok indázó jelenet-sorainak burjánzó gazdagsága a főnicipai termékenység-isten nevét viselő hős körül - hiszen miért ne foghatnók fel Baalt az Astarte férfi-párjának és megfelelőjének? - mára, többre, valami pre-vitálisra utal, amit a szececezió leírásában követtünk nyomon. A Baal nem absztrakt dráma, jelenetei "életszerűek", de nem másolják, inkább csak "jelképezik" az életet és az egészen keresztüllebog az



impresszionista-emocionális szimbolisták hangulati uozása, tánca: ez az, amiért balladaszerűnek tartják, amiért a balladához szokták hasonlítani, amelyek vele egyidejűleg álltak elő, és amelyek mögött, mint láttuk, Rimbaud Részes hajója lohogott. Ha a cselleksége szaggatott, ha az egyes jelenetek között olykor csak az egézből, a befejezésből visszatekintve tűnik elő az összefüggés, ez is csak indázó balladaszerűségét erősíti a mint balladaszerű, epikus strukturájú, lírai dráma már egy lépést tesz a művészetek "szintézise" felé. A szöveget kiegészíti a dal és a zenei elem és az "össz-műalkotás" kezdetleges fajtájává avatja a szöveg-hangulatok, a lírai dal-töltés és a színhelyek harmóniája, ami már a legkorábbi változatban is megfigyelhető. Orge "árnyékszék"-dalát a fuvaros-kocsisok hallgatják a kocsmában, a brettli-kabarében Beal raffinált nyelvű és vereschnikájú, szentelen szekszuális nótát énekel, a mezőkön a tiszta /noha "nem tulajdonosan modern"/ líra hangjai szólnak meg és árulják el, amiről már azóltunk, hogy a "fertelmes" Beal szépségre szemjes lelket zár roppant testébe, hogy a megvalósíthatatlan szépség, az elérhetetlen boldogság után sóvárogva pusztul el szennyben és piszokban.

E mellett a Beal hatásos darab, az ösztönös színpadi messter hatásra-törésével kiszámítottak már az első változat jelenei is, majdnem mindegyik csattanóval végződik, meglopó fordulattal, megdöbbenő effektussal, a természet-jelenetek többsége pedig lírai kihangzással. Higgyünk a hírnek, hogy állítólag Brecht maga mondta: Hanne Johst - egy idősebb kortára az expresszionisták csapatából - Megényogára /Der Einsame, 1917/ "ellen-darabot" fog írni, és ez lett a Beal. De ne higgyük azt, hogy ezért ellen-expresszionista, ezért lett a testiség hiánya az expresszionista "testetlenséggel" szemben. Az igazság az, vagy legalábbis valószínűleg az, hogy Brecht azt írta bele, csak azt írhatta bele a Bealba, amiben felnőtt és ami benne élt: a századforduló expresszionizmus előtti élethangulatát, a szecscezió világát, a szecscezió világnézetét; és új formanyelve - mert a Beal formanyelve Wedekindéhez vagy Büchneréhez képest is az - éppen ezért lett új, mert elkészett előhírnök volt. A szellemi atmoszférához képest, amelyből származott, későn érkezett, az expresszionistákon azonban tuljutott, tulnőtt és egy olyan irány heraldiként jelentkezett, amely ismét nagyobb karéjt vág le a való-



ságból, az életből, a húsból és anyagból, mint saennyi ezekből az expresszionistáknak adatott; az ő egzaltáltságukhoz képest az "állati" lét nyugodt teljességét és őszinteségét juttatja dísra.

Igy hát nem tudunk egyetérteni Walter Muschggal, aki "expresszionista természetköltészetet" lát a Baalban,<sup>10</sup> sőt Ernst Schumacherrel sem, aki úgy látja, hogy Brecht a Baalban, noha a kifejtett expresszionizmussal szembekerült, a korai expresszionizmus vonalát vitte tovább.<sup>11</sup> A Baal erővel teljes, szélsőségesen szabados stílusa expresszív, de nem expresszionista, erőszakos, de szemléletes, mint a mese, vagy mint egy költőivé fokozódott naturalista stílusa; a versek szavai, kifejezései, rímeltizta konturokat kapnak benne, még a dialektus is meg-megjelenik az egyszerű emberek ajkán. Ez a darab egy őszintős, népies, primitív realista lírai színműve, aki mindenkitől tanult és nem tanult senkitől, aki beleírta első művébe, ami benne élt, amit a családból, a városból, a szecesszionista München szomszédságából, a századforduló világából magával hozott.

#### A századforduló öröksége

Hans Mayer többször eslegeti /és mi is esaltottuk már/ annak a nyugatnémet doktorjelöltnek az esetét, aki az 50-es évek elején beállított Brechthez és arról próbálta faggatni, milyen viszonyban volt az expresszionistákkal, hogyan állt ifjuskorában Freuddal, a szürrealistákkal, mi volt a véleménye a drámában jelentkező annerchiáról stb. Brecht kissé ingerülten, mint ha refrént mondana, egyre csak azt hajtogatta: "Augsburgban akkor ilyesmi nem volt." Csak két "hatásforrást" volt hajlandó elismerni: Frank Wedekindet és a népszórakoztató Karl Valentint. Hogy mi volt hát Augsburgban, arra azonban Hans Mayer sem felel kielégítő módon. Leginkább csak annyit mond Augsburgról: provincia volt, amelynek tespedt nyárapolgári életformája, szellemi tunyasága ellen Brecht a diák, az ifju költő és színházi kritikus fellázadt, kikelt.<sup>12</sup>

Augsburg a múltjából élt, a visszafajlódott városok közé tartozott. Az egykori tőkefelhalmozók, bányatulajdonosok, bankárok és tengeri kereskedők, a világhatalmas Fuggerek és Walserek ideje régen lejárt. Az egykori bírodalmi város, amelyben a gyűlése összehívott protestáns nemesség Luther hitvallását közzétette, a századok folyamán elszegényedett és jelentéktelenné vált. A XVIII-XIX. század folyamán alig hallani róla a német



művelődés történetében. Az 1870-es években, a wilhelminus Gründerjahre "alapító" lázának évtizedében keletkezett ugyan némi serény kézműipar, komoly nagyiparral azonban a város a századforduló idején sem rendelkezett. Csak épületei őrizték a múltját, jelenét pedig a századforduló idején, amikor Brecht megszületett, a provincia konzervatívizmusa, zárkózott önelégültsége vette körül.

Elzárkózása tartósította benne a századforduló szellemét, amelyben még Brecht nemzedéke felnőtt, intaktségát a modernebb áramlatoktól, érintkezésének hiányát a merészebb újításokkal, a lassu, méltóságteljes és "dekoratív" polgári életet és világfelfogást, amely a Brecht-család házában is átlebegte. Csak rá kell nézni a fennmaradt gyermek- és ifjúkori képekre, nehézkes és provinciális eleganciájukra.<sup>13</sup>

Valami a "dekorativitásból" még a Baal-ba is átszűrődött. Mindennek éppen az ellenkezője, ami elegánsan dekoratív, de bizonyos dekoratív lassúság, masszivitás, tartósság, ami a szecesszió butorait, épületeit, kiadó mindig "ünnepélyes" irodalmi megnyilvánulásait körülvette, jellemezte. Baal is, éppen roppant ereje folytán, nehezen mozog, súlyos teste lomha. A második változatban a favágók, akik között munkát vállal, "Elefántnak" nevezik. Erővel teljes és megfontolt nehézsége dekoratív jelleggel ad az alakjának még szennyében is, még hanyatlásban és pusztulásában is. Vértő súlyosságában van valami megnyugtató elem: az "óriás" nem lehet a háborús kétségbeesés, az okasztikus expresszionista tiltakozás játékosra. A darab bizonyos értelemben kívül áll a korán, amit legjobban az bizonyít, hogy nem történeti tárgy, nem Baal alakja "időtlen" és ahhoz a korhoz tartozik, amely majd színpadára viszi - tehát a mindenkori jelenben él: nincs benne szó a háborúról, amely a darab keletkezésékor végeket vonaglik, egyetlen célja sem az, hogy szerzője gyűlöli a vérontást, hogy értelmetlennnek tekintse a halált, főleglegesenek az öngyilkosságot, megvetendőnek az ál-hazafias frázisok mögött megbuvó hazugságot, élet-ellenességet. Vagy éppen azzal tiltakozik ellene, hogy minden figyelmét a szépségre szorjas életre, a hatalmas élet dekadenciájára, "emberi" dolgokra fordítja?

A Baal döntő bizonyítéka Brecht szellemi és művészi eredetének, annak, hogy a szecessziótól mélyreható, döntő impulzusokat kapott. A Baal hetyke dalait Wedekind kedvtelve hallgatta



volna, talán sokallta volna trágárságukat; de a Bealal Wedekind közvetlen, "formai" hatása tulajdonképpen végetért. A lírában - Verlaine, Rimbaud, Villon mellett - láthatjuk jelenlétét továbbra is, Brecht drámáiból "kissarad". A Dehezó az éjszakában vagy A városok sűrűjében nem Wedekindhez fordul vissza, talán csak a Beal körül keletkezett néhány egyfelvonásos jelenet kerül még Wedekind hatókörébe. Tartósabb a hatása Brecht Kipling-élményének: és ez az élmény szintén a századvégi irodalom egyik sajátos változatának jegyében áll.

Rudyard Kipling nevéhez mai tudatunkban Mowgli alakja és a Gzengyel-könyve felejthetetlen történetei tapadnak és talán még az angol public-schoolok világát idéző regénye, a Stalky Co. Azt, hogy igen termékeny és nem is jelentéktelen költő, jobbra már elfelejtettük, vagy nem is nagyon tudtuk, mert költészete sem hazájában, sem a kontinensen nem szánított a "magasabb" költészethez. Általában rossz volt a híre. Politikaileg a reakcióhoz közelálló konzervatív felfogást vallott, amely az első világháború idején dühös sovinizmusba csapott át, ragaszkodott a brit világbirodalom és a gyarmati uralom eszméjéhez; Brecht is, mint korábban már idéztük, úgy tekintett rá vissza a 30-as évek végéről, mint az angol imperializmus képviselőjére. A Kelet és Nyugat balladája, amelyet Rimbaud Rézeg hajójával együtt emlegetett, csakugyan a gyarmatosító angol katonai "erkölcsi" fölényét fejezi ki, ugyanakkor - a fair play szabályai szerint - tisztelettel adózik a méltó ellenfélnek; szinte megtéveszti az olvasót. Érdemes a meséjén elgondolkozni.

Kamal, a "határreblő" elköti az ezredes legkedvesebb kancáját és az ezredes vitéz fia, egy elővédalakulat parancsnoka üldözőbe veszi. A reszaldan /bennazulött lovassági tiszt/ fia utbaigazitja, merre keresheti, s amikor, megvetve az ut minden veszélyét, rátalál, olyan lovagi párbaj kezdődik köztük, amilyen csak a középkori angol balladákban vagy Walter Scott regényeiben lehet találkozni. Megbecsülése jeléül az ezredes fia Kamalnak ajándékozza a lovat, az pedig drága lócserezámmal küldi vissza az ezredesnek, a fia mellé még saját fiát adja örök hűségre. Mikor visszatérve az őrséghez érnek, husz kard repül ki a hüvelyből, hogy vért vegye a hogyilakónak. "Mogállji - kiált az ezredesfi. - Hüvelybe a vasat! Tegnap még határreblőt ölt volna: ma ez már a mi emberünk!" A balladát a híres refrén nyitja és zárja: "Mert Kelet Kelet és Nyugat Nyugat,



Össze nem bókúl e kettő, // míg föld és ég meg nem jelen Isten  
Nagy Itélőszéke előtt. // De nincs Kelet, nincsen Nyugat, sem  
Határ, sem Fajta, sem Születés, // ha két erős férfi találkozik  
ezenbe, ámár a világ két végéről!" /Kipling állítólag mindig  
sajnálta, hogy a refrénnek csak az első sorát idézték, csak az  
lett az állóigévé./ A ballade feszített, finoman archaizáló nyelv-  
ve, anapestusokkal kevert pompás jambusai a a férfisság, ami  
belőle árad: hatásos, majdnem lenyűgöző, meg lehet érteni Brecht-  
et, hogy kedvelte ezt a kamasz-költészetet. Csak Kemal ne bu-  
csuztatta volna a fiát, amikor átadta az ezredek fiának, azzal,  
hogy ezontul a Fehér Királynőt kell szolgálnia és üldöznia kell  
elleneségeit, irányt kell vennie a hatalom felé; és ne tette vol-  
na hozzá: "Lehet, hogy rosszaldar leszél, amikor engem felkötnék  
Peshawurban". Az "erős férfiből" így lett "határrelő" ismét;  
hiszen a ballade az angol uralkodóosztálynak készült.

Az érem másik oldala az, hogy Kipling őszintén vonzódott  
Indiához és az utazásai közben megismert egzotikus tájakhoz,  
érdeklődéssel és szeretettel figyelte lakóikat, embert és álla-  
tot, és szerette az egyszerű katonát, - aki nem tehetett róla,  
hogy nehéz és veszélyes gyarmati szolgálatra küldték. Legnép-  
szerűbb versei, a Szolgálati dalocskák /Departmental ditties,  
1886/ és a Kaszárnya-balladák /Barrack-room ballade, 1892/ va-  
lóságos lelki és morális "kaleidok"-nak készültek a gyarmati  
katonák számára és hogy könnyen megtanulhassák őket mindenki,  
énekelhetők voltak. A maga nemében Kipling is olyan tipusu dal-  
gyűjteményeket írt, mint Brecht első kötete, a Házi imakönyv.  
Stílusával és "gesztikus" előadásra alkalmas szövegeivel, ane-  
lyek a népszerű song-hagyományokat vitték tovább, a gyermekver-  
sek rítusait használták, nyelvüket pedig az egyszerű emberek  
köznyelvi szókincséből vették, Villonnál nem kisebb mértékben  
adott mintát Brechtnek. Példaképpen idézzük a Tommy közkatona  
dalának első versszakát, szó szerinti fordításban, hogy a vers  
"gesztikus" szerkezete kitűnjék:

Elmentem a kocsmába, hogy egy korsó sört igyak,  
A kocsmáros feláll és szól "Itt nem szolgálunk ki vörös-  
zubbonyosokat".  
A lányok a pult mögött úgy nevettek és vihogtak, hogy majd  
belehaltak,  
Én meg visszamentem az utcára és ezt mondtam magamnak:



Hát perazé: Tommy ez, meg Tommy az, meg "Tommy elashetaz";  
De majd "Kőszönöm, Mister Atkins," ha a banda játszani kezd,  
A banda játszani kezd, fiúk, a banda játszani kezd,  
És perazé "Kőszönöm Mister Atkins", ha a banda játszani  
kezd.

Ugyanílyan a Brecht songok egy részének stílus-attitűdje  
az Egy fő az egy fő-től a Koldusopera és a Mahagonny-opera, va-  
lamint a közbessé jelentéktelenebb darabok songjaig. Sőt, ami  
különös, a dal-vég fenyegető társadalmi nyomatóka sem hiányzik  
mindig, például a Tommy-songban nem hiányzik Kiplingnél sem:

Beszéltek, hogy jobb kosztunk, iekolánk, szabadedőnk meg min-  
den legyen:

Várunk az extra adagokra, ha ésszerűen bántok velünk.

Ne pisznogjatok a konyha-lötty körül, hanem bizonyítsatok a  
szemünk láttára,

Az Uzveggy /Viktória/ uniformisát nem veti meg a katona-ember.

Mert hát Tommy ez, meg Tommy az, meg, meg "Lőkd ki már a  
barnot!"

De lám "A haza megmentője", ha löni kezd az ágyu;

Mert Tommy ez, meg Tommy az, meg ami tetszik hát,

De Tommy sem egészen bolond - a fejetek rá, hogy lát!

Ennyi nem elegendő ugyan Kipling "rehabilitálásához", amely  
az angol kritika részéről még napjainkban is folyik, és amelyet  
- érdekes módon - T.S. Eliot indított el 1941-ben, Kipling válo-  
gatott verseihez írt előszavával /A Choice of Kipling's Verse/;  
prózáját már hozzá közelebb álló író, W.S. Maugham válogatta,  
1932-ben, az angol közönség elé; azt azonban el kell ismerni,  
hogy Kipling mestere volt az egyszerű, felesleges mesterkéltsé-  
get nem ismerő hatásos prózának és mint költő rendkívüli forma-  
tudással rendelkezett. Alig van olyan angol verseforma, amelyet  
ne használt volna fel, kortársai felől visszafordult a XVI- XVII.  
század költői felé, Horatius késői tisztelője és követője volt,  
"míves mester", skit nehéz korának megszokott kategóriái között  
elhelyezni. Költészetét még prózájánál is nehezebb.<sup>14</sup> Hogy a  
viktoriánus irodalom egy változatához tartozik, az bizonyos,  
mégpedig annak egy széles közönséghez szóló "stílusrealista" vál-  
tozatához; a realiztikus jelzőt alkalmazni lehet a költészeté-  
re is. Hatásossága olyan vonás, amely összekapcsolja a szecesszi-  
óval; egyszerűsége pedig tulajdonképpen a reminiscenciák, célzé-  
sek, hivatkozások, ironikus vagy rejtett idézetek bonyolult rend-  
szerét takarja. Míveseége is a szecesszionistákkal való valami-  
féle belső rokonságra utal, a műveinek 1897-ben meginduló ameri-  
kai kiadása /az Outward Edition/ elé írt bevezetőben Lahore



"Csodaház"-bezárának intarziás, fényezett, lakkozott, arannyal-ezüsttel kivert portékájához hasonlítja a maga munkáit.<sup>15</sup> - A szecesszióba mint "szintetikus" áramlatba Kipling századforduló körül írt lírája és prózája még belefért, a későbbi már nem. Brecht a koraiakat ismerte meg még kamaszkorában.

Különállás, stilrealizmus, hatásos és énekelhető líra: Kipling és Brecht között - emberöltőnyi korkülönbségük ellenére - párhuzamos vonásokat fedezhetünk föl; nem egyszerűen hatást vagy átvételt kell regisztrálnunk. Kipling századforduló körüli lírája eleget tesz annak a feltételnek, amelyet Brecht a kialakult művészi öntudat fokára érve a 20-as évek közepén a líra "használati értékének" nevezett: Gebrauchshyrik a Gebrauchsausik, "használati" líra a "használati" zene mintájára, amelynek funkciója van: szórakoztatja, gyönyörködteti és neveli az embert, felfokozza életerejét és növeli vitalitását. E fogalom megfelelőjét - a szimbolista poésie pure megtagadását és minden eszteticizmus ellentétét - nemde, szintén megtalálhattuk a szecesszióban mint a művészetek funkcionalizmusának elvét, amely a zenében és irodalomban az expresszivitás akaratlagos formáját öltötte. A maga módján, a maga "feszített" ballada-stilusában és dalainak az egyezőség mögé elrajtett "beszúrások", "gesztikus" szerkesztésben az expresszivitást Kipling századforduló-kori lírájának jegyei között is felsorolhatjuk. Balladáit nem a naivan dallamos elbeszélés, dalait nem a "szívből jövő" romantikus dalolás melódikussága jellemezte: kemények voltak ezek, mint a kalapáccsütés; és ebben is párhuzamosak Brecht lírájával.

Thomas Mann beszélt egyszer azoknak a művészeknek és gondolkodóknak az előnyéről, akik még a XIX. században nőttek fel, akik ismerték a század biztonságérzetét és értékrendszerét. A XX. században mindkettő eltűnt és felbomlott. Brecht a századfordulótól kapta pályája első felében a legmaradandóbb impulzusokat. Ezek csaknem egészen a húszas évek végéig megmaradtak eszmévilágában és művészi alapmódszerében, amely - noha érintkezett az avantgarde irányzatokkal - nem szakadt el a századfordulótól. Villon, Rimbaud, Wedekind, Kipling mellé hamarosan a századforduló társadalmi realista regényírói csatlakoztak ihletőkül: J.V. Jensen, Upton Sinclair, - ezek elégítették ki elsőként az "új világ" iránti érdeklődését, ezek révén tanulta vagy vélte megismerni a legfejlettebb kapitalista társadalmat, a nagy vállalkozások, a merész tettek, a fölényes technika or-



ezségát, az aranyláz korát, Chicago vágóhidait, a tőzedei spekulációt, a dzsezz-zenét, a sport-azenvédelyt, rajtuk keresztül irányult a figyelem az új amerikai pszichológia és szociológia felé. És mindez benne korábban ment végbe az "új tárgylagosság" Amerika-kultuszánál és egybeötvöződött a századvég és a századforduló európai "prófétáinak" igéivel. Ha Nietzschevel és Freuddal a Bealban és Brecht korai lírájában, Nietzschevel a Wagner-ellenességében találkozunk, a Koldusopera Ágyudalában még mindig Kipling-reminiszcenciák szólalnak meg, a Mahagonny-operában pedig a Karamazovok morálját mondják ki: "Mindent szabad". Még az oratórium-tandrárok után következő első marxista tárgyú darab, Az anya is Gorkijnak időszzerű, de a századfordulón és a századforduló atmoszférájában írt regényére támaszkodik. A fordulat, az elszakadás a századfordulótól e szerint valójában az antifasista művekkel, így a Kerekfeűk és hegyesfeűkkel vált teljessé, amivel együtt járt a valóságábrázolás újabb módszereinek keresése, immár a szocialista realizmus irányában.

Brecht és a századforduló és a századforduló legátfogóbb, mert szintetikus érzéslata, a szecesszió viszonyát tehát csak Brecht egész pályájának horizontjából ítélhetjük meg helyesen, ami szintén arra mutat, hogy itt kell keresnünk művészetének eredetét, a művészi alapszöveget, amelyből pályája első felében minden további változat kibontakozott. Ez a tény pedig egyúttal azt a kérdést is felveti, vajon Brecht az avantgarde eredményeit adta-e tovább a világszínháznak, amelyet századunk 50-es-60-as éveiben hatása alá vont és amelynek arculatáról nem is lehet többé letörölni a tőle kapott vonásokat. Ugy látszik, hogy nem; úgy látszik, hogy - párhuzamosan az avantgarde-dal - tulajdonképpen egy fázissal korábbi "struktúrákat" közvetített a jövő felé, részben mert sajátos helyzete folytán azok között nőtt fel, részben mivel azokat "valóságöszönéhez" közelebb állóknak érezte. Valószínűleg innen magyarázható az is, hogy a 30-as és az 50-es évek kemény kritikái között is hűséges maradt önmagához és saját kísérletező, szesz újat kereső módszeréhez, nem tagadta meg a múltját, és azinte hitetlenkedve fogadta a művészi módszere ellen irányuló támadásokat.

Brecht pályája, amely sajnos már több mint husz éve vé-



getért, párhuzamosan futott Louis Aragonéval: erre már korábban fel kellett volna figyelnünk. Polgári származásuk, félbehagyott orvosi tanulmányaik, vonzódásuk a modern líra első nagy mestereihez, főképpen pedig a századforduló polgári házából az anarchián keresztül a marxizmusig és a szocialista realizmusig vivő utjuk elegendő életadat arra, hogy felfedezzük belső rokonságukat. Érdemes lenne összehasonlításukat stílusuk egybevetésének fokáig fejleszteni - talán még abban is akadna megfelelés. Művészetük végső formájáig mindketten az avantgarde kísérletein vagy azokhoz hasonló kísérleteken keresztül jutottak, noha Aragon szorosan kötődött a dadaizmushoz és a szürrealizmushoz, Brecht az expresszionizmussal és az új tárgylagossággal csak felületesen érintkezett. Aragon a századforduló művészeti fővárosában, Párizsban nőtt fel, Brecht a bajor provincián, amely azonban a szecesszió Münchenének szomszédsága volt ... Aragon egy 1965-ből való, elragadó esszéjében az Art Nouveau gyermekének nevezte önmagát: A Modern Style, amelyből származom.<sup>16</sup> Próbáljunk-e következtetést levonni ebből Brechtre nézve is? Aragon egyetlen évvel született korábban Bertolt Brechtnél és félig-meddig még gyermekkorában kezdett írni, éppugy, mint Brecht.

XXXXX

Itt fejeződik be a modernség, a drámairodalom és Brecht köze és egymásra vonatkoztatott története, amely talán szolgált némi tanulsággal. A modernségre nézve azzal, hogy három főirányzata, a naturalizmus, a szimbolizmus és a szecesszionizmus egységes mintegy dialektikus tézis-antitézis-szintézis viszonyban áll és kor-egységet alkot. A drámatörténeti megjegyzések tanulsága az, hogy a modernség drámája, ha esztétikájában nem is, a módszer és a stílus szintjén előlegezte, amit a XX. század újdonságai között szoktak számontartani. Végül: Brecht nem az avantgarde valamelyik mozgalomból került át a szocialista világirodalomba, hanem onnan, ahová Gorkij révén a szocialista realizmus gyökerei is leérnek, és az avantgarde módszerei közül csak azokat vitte és adta tovább, amelyek a mozgalom proletárszárnyának műhelyében álltak elő.



Jegyzetek

A modernség és fizikai

- 1/ Negyedik szakasz, 13. fejezet, 9. pont: Budapest, 1949. 527.
- 2/ R. Eucken: Geistige Strömungen der Gegenwart. 3. kiad. Leipzig, 1904. 274.
- 3/ W. Freund: Modernus und andere Zeitbegriffe des Mittelalters. Köln/Graz, 1957.
- 4/ H.R. Jauss: Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein der Modernität. Wortgeschichtliche Betrachtungen. In: Aspekte der Modernität. Szerk. Hans Steffen, Göttingen, 1965. 155.
- 5/ E.R. Curtius: Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter. Bern, 1948. passim.
- 6/ Vö. Jauss i.m. 163. és Eucken i.m. 275.
- 7/ Kitűnő bemutatása Werner Krause: Der Streit der Altertumsfreunde mit den Anhängern der Moderne und die Entstehung des geschichtlichen Weltbildes. In: Antike und Moderne in der Literaturdiskussion des 18. Jahrhunderts. Szerk. W. Krause/H. Kortum. Berlin, 1966. - Rövid, exzellentes összefoglalása H.R. Jausstól: Antiqui/moderni. /Querelle des Anciens et des Modernes./ In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. I. köt. Basel/Stuttgart, 1971. 410-414.
- 8/ Vö. a kérdéshöz: H.R. Jauss: Fr. Schlegels und Fr. Schillers Replik auf die "Querelle des Anciens et des Modernes". In: Europäische Aufklärung. Festschrift H. Dieckmann. Szerk. H. Friedrich és F. Schalk. Stuttgart, 1966. 117-140.
- 9/ Athenaeum III. köt. 122. Idézi: Peter Weber: Die Herausbildung des Begriffs Weltliteratur. In: Literatur im Epochenwandel. Funktionen europäischer Literaturen im 18. und beginnenden 19. Jahrhundert. Szerk. Günther Klotz, Winfried Schröder és Peter Weber. Berlin/Weimar, 1977. 573.



- 10/ Idézve u.o. 572.
- 11/ Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst /1801-1804/.  
Idézve u.o. 574.
- 12/ Oeuvres Complètes de Charles Baudelaire. L'Art Romantique.  
Szerk. Jacques Crépet. Paris, 1925. 434.
- 13/ Le peintre de la vie moderne. U.o. 52.
- 14/ Idézetek u.o. 66.
- 15/ U.o. 67.
- 16/ H.R. Jausa a 4.sz. jegyzetben idézett kitűnő tanulmányát  
Baudelaire modernség-fogalmának elemzésével fejezi be, a-  
zonban, véleményem szerint, félremagyarázza annak lényo-  
gát.
- 17/ Matthew Arnold: On the Modern Element in Literature. In:  
Matthew Arnold, On the Classical Tradition. Kiadta R.H.  
Super. Ann Arbor, 1960. 18-37.
- 18/ E. Zola: Salons. Közzétette F.W.J. Hemmings és R.J. Niess.  
Geneve/Paris, 1969. 243-244. A kritika címe: Le naturalis-  
me au Salon.
- 19/ U.o. 187-188.
- 20/ U.o. 267-268.
- 21/ Paul Claudel előszava Rimbaud műveihez. Oeuvres de Arthur  
Rimbaud. Paris, 1912. 10.
- 22/ Vö. Philip Henderson: William Morris. His Life, Works and  
Friends. London, 1967. 199-200.
- 23/ Vö. L.H. Wolf: Die ästhetische Grundlage der Literaturrevo-  
lution der achtziger Jahre. Diss. Bern, 1922.
- 24/ A német modernséget tárgyalja Fritz Martini esszéikbe: "mo-  
dern", "die Moderne". In: Reallexikon der deutschen Lite-  
raturgeschichte. 2. kiad. II. köt. Berlin, 1961.
- 25/ R. Darío: Obras Completas. I. köt. Madrid, 1960. 195-196.



- 26/ Vö. Pedro Henriquez-Ureña: Literary Currents in Hispanic America. Cambridge Mass., 1945. 165.
- 27/ Idézi I.A. Schulman y M.P. Gonzalez: Martí, Barrio y el modernismo. Madrid, 1969. 32.
- 28/ Vö. Giovanni Gentile: Il modernismo e i rapporti tra religione e filosofia. Bari, 1909.
- 29/ Idézi I.A. Schulman y M.P. Gonzalez i.m. 23.
- 30/ H. Bahr: Inventur. Berlin, 1912. Főként az Als ob, Religion és Campbell c. cikkekre gondolok. 81-81.
- 31/ G. Lukács: Wider den missverstandenen Realismus. Hamburg, 1968. 27.
- 32/ H. Kaufmann: Krisen und Wandlungen der deutschen Literatur von Wedekind bis Feuchtwanger. Berlin/Weimar, 1966. 17.
- 33/ M. Bradbury: Possibilities. Essays on the State of the Novel. London/Oxford/New York, 1973. 15.
- 34/ Király István: Ady Endre, I-II. Második kiad. Budapest, 1972. I. 255-348.
- 35/ Szabolcsi Miklós: Nyitott kérdések. In: Jel és kiáltás. Budapest, 1971. 127-145. A problémát részben előkészítő, részben fokozatosan továbbfejlesztő tanulmányai: L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international. In: Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Amsterdam, 1969. 317-334. - Avant-garde, Neo-avant-garde, Modernism: Questions and Suggestions. New Literary History III/1971-72/. 49-70. - Avant-garde, néo-avant-garde, modernité: Questions et suggestions. Revue de l'Université de Bruxelles 1975/1. 33-63.
- 36/ Szabolcsi Miklóson kívül a "néveorért" itt Ulrich Weissteinre hivatkozom: Le terme et le concept d'avant-garde en Allemagne. Revue de l'Université de Bruxelles, 1975/1. 18. - A hivatkozások száma nagy lehetne.



- 37/ Bojtár Endre: A kelet-európai avantgarde irodalom. Budapest, 1977. 40.
- 38/ Jel és kiáltás. Budapest, 1971. 82-126.
- 39/ A. Toynbee: A Study of History. Abridgement of volumes VII-X by D.C. Sommervell. London/New York/Toronto, 1957. 308.
- 40/ Harry Levin: What was Modernism? In: Refrlections, New York, 1965. 271-290.
- 41/ F. Kermode: Continuities. London, 1969. - I. Hassan: The Disenchantment of Orpheus. Toward a Postmodern Literature. New York, 1971. - Ugyanő: Postmodernism. A Paracritical Bibliography. New Literary History III/1971/. 1. 5-30. - További válogatott irodalom: R. Guardini: Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung. Würzburg, 1950. - G. Corvelen: El postmodernismo. New York, 1961. - S. Spender: The Struggle of the Modern. London, 1963. - R. Ellmann and Ch. Feidelson Jr.: The Tradition of the Modern. New York, 1965. Ők használják gyűjteményükben a palco-modernism és neo-modernism fogalmát a modern irodalom két fázisára. - G. Steiner: Language and Silence. New York, 1967. - John Barth: Lost in the Funhouse. New York, 1968. - G. Steiner: Exterritorial. New York, 1971. - R. Poirier: The Performing Self. New York, 1971. - I. Hassan: Paracriticism. Seven Speculations of the Times. Urbana/Chicago/London, 1975.

#### A naturalizmus strukturális

- 1/ Viktor Girsounsky: Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux. In: Actes du V<sup>e</sup> Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Amsterdam, 1969. 12.
- 2/ Haskell M. Block: Naturalistic Triptich. The Fictive and the Real in Zola, Mann, and Dreiser. New York, 1970. 57.



- 3/ Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur.* Bern, 1946. 5-27.
- 4/ Sőtér István: *Az ember és műve.* Budapest, 1971. 47.
- 5/ Henry James: *The Future of the Novel, 1880.* In: G.J. Becker /szerk./. *Documents of Modern Literary Realism.* Princeton, 1963. 339.
- 6/ Bövebben Goethe itáliai utjának esztétikai vetülete c. tanulmányomban. In: V.Gy.M.: *Állandóság a változásban.* Budapest, 1968.
- 7/ Hans Robert Curtius: *Balzac.* Bonn, 1923. 203-204.
- 8/ Vö. Emile Zola: *Les romanciers naturalistes, 1882. Oeuvres Complètes Illustrées. Oeuvres critiques, I-II.* Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1906. I. 235-333.
- 9/ *Le roman expérimental, 1880. U.o. I. 118.*
- 10/ H.S.Gershamen-K.B.Whitworth /szerk./. *Anthologie des préfaces de romans français du XIX<sup>e</sup> siècle.* Paris, 1964. 233., 255.
- 11/ *Le Réalisme, 1880. In: Le roman expérimental. I.h. 202.*
- 12/ *U.o. 232.*
- 13/ Idézi G.J. Becker i.m. 233.
- 14/ Vö. Lukács György: *A százéves Zola, 1940. In: Balzac, Stendhal, Zola.* Budapest, 1945. 137.
- 15/ *Zakres i treò ó projekcie "Naturalizm" w badaniach literackich i estetyce XX. wieku. Kwartalnik Neofilologiczny, 1971. 2.sz. /francia kivonattal/*
- 16/ *Le roman expérimental. I.h. 118., 124.*
- 17/ *Anthologie des préfaces de romans français etc. 247.*
- 18/ *Le naturalisme. In: Le naturalisme au théâtre. Oeuvres Complètes Illustrées. Théâtre. Bibliothèque-Charpentier, Paris, 1906. 243.*



- 19/ Du roman. In: Le roman expérimental. I.h. 172.
- 20/ Paul Lenoir: Histoire du réalisme et du naturalisme dans la poésie et dans l'art depuis l'Antiquité jusqu'à nos jours. Paris, 1889. I.
- 21/ Idézi Paul Arrighi: Le vériel dans la prose narrative italienne. Paris, 1937. XXIV.
- 22/ E.A. Vizetelly: Émile Zola. Novelist and Reformer. An Account of His Life and Work. London/New York, 1904. 242-300. /The British Pharisees c. fejezet./
- 23/ E levél és a Minna Kautskyhoz írt levél szövegét Marx-Engels: Művészetről-irodelemről. Budapest, 1950. 41-45. alapján idézem.
- 24/ Vö. Paul Lenoir i.m.; valamint E. Bouvier: La bataille réaliste /1844-1857/. Paris, 1913.
- 25/ Vö. P. Arrighi i.m. XII. kk.
- 26/ Les romanciers naturalistes /vö. 8. jegyz./ 333.
- 27/ H. Hettner: Die romantische Schule in ihrem Zusammenhange mit Goethe und Schiller. In: Schriften zur Literatur. Berlin, 1959. 159.
- 28/ A vita Leo Berg 1887. április 22-én tartott előadását követve. In: Verein Durch. Facsimile der Protokolle 1887. Kiel, 1932.
- 29/ Vö. A. Holz: Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Berlin, 1891. - F. Mehring: Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950. 98.
- 30/ Du roman. In: Le roman expérimental. I.h. 172.
- 31/ Le naturalisme au théâtre. In: Le roman expérimental. I.h. 143.
- 32/ A 17. jegyzetben i.h.
- 33/ E. Bouvier i.m. 345.



- 34/ J.-K. Huysmans: A rebours. Charpentier, Paris, 1926. 41-42.
- 35/ Nos auteurs dramatiques. A 18. jegyzetben i.h. 164.
- 36/ Vö. Roy C. Coven: Der Naturalismus. München, 1973. 106-107.
- 37/ R. Hamann - J. Hermand: Der Naturalismus. Berlin, 1969.
- 38/ Le roman experimental. I.h. 125.
- 39/ Idézi Hamann-Hermand i.m. 234.
- 40/ Vö. Naturalismus I-II. Kiadás és utószó: Ursula Münchow. Berlin, 1970.
- 41/ Idézi S. Hejdefors-Frisk: George Moore's Naturalistic Prose. Upsala, 1962. 28.
- 42/ Ambár nem hivatkoztam rá, természetesen, hogy e fejezet megírásához nagy hasznát vettem Czine Mihály kitűnő bevezető tanulmányának A naturalizmus /Budapest, 1967/ c. könyvéhez.

#### Naturalizmus és dráma

- 1/ Émile Zola: Oeuvres Complètes Illustrées. Théâtre. Paris, 1906. 6-7.
- 2/ Le naturalisme au théâtre. In: Le roman experimental. Oeuvres Complètes Illustrées. Oeuvres Critiques. I-II. Paris, 1906. I. 153.
- 3/ U.o. 156.
- 4/ U.o. 155-156.
- 5/ U.o. 156.
- 6/ B. Brecht: Schriften zum Theater, I-VII. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1963-1964. I. 123.
- 7/ Vö. Joseph Sarrazin: Das moderne Drama der Franzosen in seinen Hauptvertretern. Stuttgart, 1888. 49.
- 8/ E. Zola: Nos auteurs dramatiques, 1881. Théâtre /léed i. jegyzet/ 229.



- 9/ Idézi Sarrazin i.m. 48.
- 10/ Théâtre complet de Al. Dumas fils. Deuxième série.  
5. kiad. Paris, 1875. 18.
- 11/ Lukács Gy.: A modern dráma fejlődésének története, I-II.  
Budapest, 1911. I. 319.
- 12/ E. Zola: Nos auteurs dramatiques. I.h. 167.
- 13/ E. Zola: Le naturalisme. In: Le naturalisme au théâtre,  
1881. U.o. 247.
- 14/ H. Behr: Ibsen. In: Zur Kritik der Moderne. Zürich, 1890.  
65. kk.
- 15/ F. Mehring: Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950. 168-177.
- 16/ Lukács Gy. i.m. I. 489.
- 17/ H. Dietrich: Das moderne Drama. 2. kiadás. Kröner, Stutt-  
gart, 1963. 25.
- 18/ Kénytelen vagyok itt saját tanulmányomra, Az epika és líra  
szerepe a modern drámában, hivatkozni /in: Állandóság a  
változásban. Budapest, 1968. 233-289./, ahol részletesen  
foglalkoztam Peter Szondi: Theorie des modernen Dramas,  
Frankfurt/M, 1956. c. könyvének a modern dráma "epizáló-  
dására" vonatkozó nézeteivel.
- 19/ H. Behr a Germaine Lacerteux előadásáról: Zur Kritik der  
Moderne, 158.
- 20/ Henry Secque: Théâtre complet, I-II. Paris, 1907. II. 214.,  
230.
- 21/ Lukács Gy. i.m. II. 137.
- 22/ Almási Miklós: A modern dráma útjai. Budapest, 1961. 153.
- 23/ Zola levele 1887. december 14-én kelt, német fordítása meg-  
jelent August Strindberg: Der Vater. Berlin und Leipzig,  
é.n. kiadása 5. lapján. A címlappal szemben Edvard Munch  
grafikája: két kezében vérző szívet tartó, földön ülő nő  
akt.



Brecht és a naturalizmus

- 1/ Kölner Rundfunkgespräch, 1928. Schriften zum Theater, I-VII, Suhrkamp, Frankfurt/M, 1963-1964. I. 123-124.
- 2/ Die dialektische Dramatik, 1931. U.o. I. 250.
- 3/ Anmerkungen zum Volkstück, 1940. U.o. IV. 143.
- 4/ Realistisches Theater und Illusion, 1935 körül. U.o. III.36.
- 5/ Verschiedene Bauarten von Stücken, 1955. U.o. VII. 325.
- 6/ Piscator-Theater, 1927 körül. U.o. I. 195.
- 7/ U.o. és: Über eine neue Dramatik, 1928. U.o. I. 205.
- 8/ Keine leere Widerpiegelung, 1929 körül. U.o. I. 158.
- 9/ Vö. Über die Verwendung von Musik für ein episches Theater, az 1930-as évek elejéről. U.o. I. 267.
- 10/ Le roman experimental, 1880. Oeuvres Complètes Illustrées. Oeuvres critiques, I-II. Paris, 1906. I. 118.
- 11/ Über experimentelles Theater, 1939. Schriften zum Theater, III. 79., 106., 106. A szöveg Walkó György fordítása.
- 12/ Nos auteurs dramatiques, 1881. Oeuvres Complètes Illustrées. Théâtre. Paris, 1906. 164-165.
- 13/ Le roman experimental, i.h. 120.
- 14/ Dialoge über Schauspielkunst, 1929. Schriften zum Theater. I. 211.
- 15/ Der Mann am Regiepult, 1928. U.o. I. 111.
- 16/ Vö. Wolf Dietrich Rasch: Brechts marxistischer Lehrer. Merkur XVII/1963/. 989-1003.
- 17/ Über Realismus, 1941 körül. Schriften zur Literatur und Kunst. I-II. Aufbau, Berlin und Weimar, 1966. II. 140.



- 18/ Kleines Organon für das Theater, 1949. Schriften zum Theater. VII. 7-9. A szöveg Eörsi István fordította.
- 19/ Über die Devise "Sozialistischer Realismus", 1941. Schriften zur Literatur und Kunst. II. 142.
- 20/ Weite und Vielfalt der realistischen Schreibweise, 1938. U.o. II. 95.
- 21/ Le roman experimental, i.h. 124-125.
- 22/ Theaterarbeit, Berliner Ensemble, Dresden 1952. 255.
- 23/ Notizen über realistische Schreibweise, 1940. Schriften zur Literatur und Kunst. II. 106.
- 24/ H.O. Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich, 1963. 49. - B. Brecht: Flüchtlingegespräche. Prosa, I-V. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1965. II. 181.
- 25/ R. Grimm: Bertolt Brecht und die Weltliteratur. Nürnberg, 1961. - R. Grimm: Naturalismus und episches Drama. In: Episches Theater. Szerk. R. Grimm. Köln, 1966. 13-35. - F. Spielhagen: Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik. Leipzig, 1898.
- 26/ W. Hecht: Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin, 1962. 57.
- 27/ Münsterer i.m. 46.
- 28/ Helge Hultborg: Die ästhetischen Anschauungen Bertolt Brechts. Kopenhagen, 1962. Fölkent: 153-156.
- 29/ E. Schusscher: Drama und Geschichte. Bertolt Brechts "Leben des Galilei" und andere Stücke. 2. kiad. Berlin, 1963. 431-432.
- 30/ Vö. Walter Hinck: Die Dramaturgie des späten Brecht. Göttingen, 1960. Az ő szava: "wirkungspoetische Bestimmung".
- 31/ Galvano della Volpe: Da Zola a Brecht. Il Contemporaneo 4/1957/ 5.sz. - P. Chiarini: L'avanguardia e la poetica del realismo. Bari, 1961. Vö. R. Grimm: Naturalismus und episches Drama /lásd 25. jegyz./ 13-14.



- 32/ A kérdéssel foglalkozó legjobb magyar tanulmány mindaddig  
Illés László: Régi viták az avantgarde-ről, Józsefség és  
szervevény c. kötetében, Budapest, 1966, 134-170.
- 33/ Ungvári Tünde: Brecht színházi forradalma. Budapest, 1970.  
40.
- 34/ Werner Hittenzwei: Brechts Verhältnis zur Tradition, Ber-  
lin, 1972. 100-101.
- 35/ A Sárgarézvácsárból vett idézetek helye: Schriften zum The-  
ater. V. 31-34.
- 36/ Aus einem Brief an einen jungen Schauspieler, 1953 körül,  
Schriften zum Theater. VI. 186.
- 37/ Interesse an Kunst, 1938. Schriften zur Literatur und Kunst.  
I. 315-316.
- 38/ Notizen über realistische Schreibweise, 1940, U.o. II. 128.
- 39/ "Katzgraben"-Notate, 1953. Schriften zum Theater. VII. 79.
- 40/ Bertolt Brecht, Arbeitsjournal I-II. Kiadta Werner Hecht.  
Suhrkamp, Frankfurt/M, 1973. II. 700.
- 41/ A Kunst und Literatur és a Theaterarbeit c. folyóiratok  
1957. évfolyamában.
- 42/ E. Bloch: Das Experiment in Mahagony. Neues Forum XIV/  
/1967/. 650.

#### A szimbolizmus szarkazata

- 1/ G. Michaud: Message poétique du Symbolisme. Paris, 1961.  
510. kk., 575. kk.
- 2/ Igy René Wellek: The Term and Concept of Symbolism in Li-  
terary History. In: Discriminations, New Haven and London,  
1970. 120.



- 3/ Vö. Ulrich Christoffel: Malerei und Poesie. Die symbolische Kunst des 19. Jahrhunderts. Wien, 1918. - Charles Chassé: Le mouvement symboliste dans l'art du XIX<sup>e</sup> siècle. Paris, 1947.
- 4/ R. Wellek: Discriminations. 90., 95., 117., 119.
- 5/ W.P. Friederich-D. Malone: Outline of Cooperative Literature from Dante to O'Neill. Chapel Hill, 1964. 408-426.
- 6/ A. Schopenhauer: Die Welt als Wille und Vorstellung. III. könyv, 52.§ - Sämtliche Werke, kiadta I. Frauenstädt, Leipzig, 1891. II. 304.
- 7/ Komlós A.: A szimbolizmus. Magyar Tudomány, 1960. 664., 666.
- 8/ Idézi Hugo Friedrich: Die Struktur der modernen Lyrik. 6. kiad. Hamburg, 1962. 30.
- 9/ Vö. Komlós i.m. 666.
- 10/ Idézve sorrendben: Jules Huret: Enquête sur l'évolution littéraire, 1891. Albert Mockel: Propos de littérature, 1894. Mindkettő in: Komlós Aladár (szerk.): A szimbolizmus. Budapest, 1965. 205-207.
- 11/ H. Bahr: Zur Kritik der Moderne. Zürich, 1890. 175-176.
- 12/ Vö. H. Friedrich i.m. 32.
- 13/ Idézi Komlós (szerk.): A szimbolizmus. Budapest, 1965. 57.
- 14/ R. Chil: De la poésie scientifique. Paris, 1909. 19.
- 15/ Vö. Kenneth Cornell: The Post-Symbolist Period. New Haven, 1953. 149. kk. és Sergina Ludmilla: Az orosz szimbolizmus szerepe a szovjet líra kialakulásában. In: Hegyesszék és ujtás. /Szerk. V.Gy.M./ Budapest, 1968. 47. kk.
- 16/ G.V. Plehanov: Irodalom és esztétika. Budapest, 1962. 486.
- 17/ Vö. Rába György: A szép hűtlének. Budapest, 1969. 393.



- 18/ Király István: Ady Endre, I-II. Budapest, 1970. I. 261.
- 19/ Mezey J.: A szimbolista élelmény kialakulása. Budapest, 1968.
- 20/ H. Friedrich i.m. 28-29.
- 21/ A. Symons: The Symbolist Movement in Literature. London, 1899. 64.
- 22/ Alain Mercier: Les sources ésotériques et occultes de la poésie symboliste. Paris, 1969.
- 23/ M. Praz: The Romantic Agony. Oxford, 1960.
- 24/ H. Bahr: Die Überwindung des Naturalismus. Dresden und Leipzig, 1891. 153.
- 25/ H. Bahr: Die Décadence. In: Studien zur Kritik der Moderne. Frankfurt/M, 1894. 21.
- 26/ G. Kahn: Symbolistes et Décadents. 1902.
- 27/ G. Michaud i.m. 726.
- 28/ S. Mallarmé: Avant-dire au traité du verbe de René Ghil. Idézi Michaud u.o.
- 29/ A.N. Whitehead: Symbolism, its Meaning and Effect. In: Alfred North Whitehead: An Anthology. Cambridge, 1953. 536.
- 30/ S.K. Langer: Feeling and Form. A Theory of Art Developed from Philosophy in a New Key. London, 1953. XI. "A symbol is any device whereby we are enabled to make an abstraction".
- 31/ Maximen und Reflexionen über Literatur und Kunst, 1807 köröl.
- 32/ Verlaine impresszionizmusának tekintélyes irodalma van, amelyből csak Octave Nadal tanulmányára: L'impressionnisme verlainien, Mercure de France, 1952, - Michel Décaudin értékeztetésére: Poésie impressionniste et poésie symboliste, Cahiers de l'Association Internationale des Etudes Fran-



caisee, 1960. - valamint André Karátson könyvére: Le symbolisme en Hongrie. Paris, 1969. 444. utalek. További irodalom Karátsonnál található. Maurice God különbségtétele: Théâtre et symbolisme. Paris, 1955., amely szerint az impresszionizmus csak az érzeteket adja, míg a szimbolizmus a képet jelnek tekinti, amelynek jelentése tulmutat énságán, a gyakorlatban - a fontiek értelme szerint - nem állja meg a helyét.

- 33/ René Ghil: De la poésie scientifique. 39.
- 34/ Hugo Friedrich i.m. 56.
- 35/ Komlós A.: A szimbolizmus. 1965. 54.
- 36/ F. Lichtenberger: Richard Wagner, poète et penseur. 2. kiad. Paris, 1898. Idézi Michaud i.m. 209.
- 37/ E. Raynaud: Du Symbolisme. Idézi Michaud i.m. 767.
- 38/ Rémy de Gourmont: Livres des masques. Előszó. Idézi Michaud i.m. 723.
- 39/ Vö. Wolfgang Kayser: Das sprachliche Kunstwerk. Bern und München. 6. kiadás, 1962. 273-274. - továbbé Irodalomtudomány. Tanulmányok a XX. századi irodalomtudomány irányzatairól. Budapest, 1970. Ennek elősorban Csotri Lajos, Nyirő Lajos és Sziklay László tanulmánya vég ide.
- 40/ F. Vielé-Griffin: Une Conquete morale, 1907. Idézi Michaud i.m. 783-784.
- 41/ Ámbár e fejezetben Michel Décaudin alapvető munkájára, La crise des valeurs symbolistes, Toulouse, 1960. nem hivatkoztam, meg kell mondanom, hogy észétőnzést merítettén beléle mind pozitív értelemben, mind pedig abban, hogy ellentmondjak neki.



Drámai szimbólus és szimbolista dráma

- 1/ Lukács György: A modern dráma fejlődésének története, I-II. Budapest, 1911. II. 182-238., 240-330. - Guy Michaud: Message poétique du Symbolisme. Paris, 1961. 435-447. - Komlós Aladár /szerk./: A szimbolizmus. Budapest, 1965. 52. - René Wellek: Discriminations. New Haven and London, 1971. 120.
- 2/ W.Y. Tindall: The Literary Symbol. New York, 1955. 21-27. Audent és Lawrence-et Tindall idézi.
- 3/ Vö. Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures, I-III. Paris, 1968. II. 580.
- 4/ P.K. Garrett: Scene and Symbol from George Eliot to James Joyce. New Haven and London, 1969. 9.
- 5/ P. Claudel, Előszó Rimbaud műveinek 1912. évi kiadásához. In: P. Claudel: Oeuvres en prose. Galimard, Paris, 1965. 519.
- 6/ E. Friedell: Kulturgeschichte der Neuzeit. 27. kiadás, 1950. 1333.
- 7/ E. Schouré: Le drame musical, I-II. Paris, 1875. I. 77.
- 8/ Vö. Encyclopédie de la Pléiade. Histoire des littératures. III. 1131.
- 9/ A. Symons: The Symbolist Movement in Literature. London, 1899. 159.
- 10/ Vö. Edmund Wilson: Axel's Castle. New York, 1959. 259-265.
- 11/ A. Symons i.m. VI.
- 12/ M. Maeterlinck: Le drame moderne. In: Le double jardin. Paris, 1909. 110.



Brecht és a szimbolizmus

- 1/ Wilhelm Brüstle: Wie ich Brecht entdeckte. Die Neue Zeitung. München, 1948, november 17. Idézi Ilja Fradkin: Bertolt Brecht. Weg und Methode. Leipzig, 1974. 24.
- 2/ Vö. Fradkin i.m. 44.
- 3/ Letzter Wille, az 1920-as évek elejéről. Schriften zum Theater, I-VII. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1963-1964. II. 49.
- 4/ Über Plagiate. Schriften zur Literatur und Kunst, I-II. Aufbau, Berlin, 1966. I. 105.
- 5/ Bei Durchsicht meiner ersten Stücke, 1963. In: Stücke, I-XIV. Aufbau, Berlin, 1966 - 1968. I. 12.
- 6/ W. Muschg: Der Lyriker Bertolt Brecht. In: Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus. München, 1963. 339., 341., 342.
- 7/ Muschg i.m. 335.
- 8/ Einmal eine nützliche Handlung verrichten ... In: Gedichte, I-IX. Suhrkamp, Frankfurt/M, 1961-1965. V. 26.
- 9/ Bertolt Brecht, Arbeitsjournal, I-II. Frankfurt/M, 1973. I. 155.
- 10/ Volkstümliche Literatur. Schriften zur Literatur und Kunst. II. 73.
- 11/ Arbeitsjournal. I. 310.
- 12/ Walter Benjamin: Gespräche mit Brecht. In: Versuche über Brecht. 2. kied. Frankfurt/M, 1967. 130.
- 13/ Die Schönheit in den Gedichten des Baudelaire, 1939 körül. Schriften zur Literatur und Kunst. II. 179-180.
- 14/ Vö. W. Benjamin i.m. 118. A beszélgetés dátuma 1934. július 4.
- 15/ Über rationalen und emotionellen Standpunkt, a 30-as évek közepéről. Schriften zum Theater, III. 26.



- 16/ Glossen zu Stevenson, 1928. U.o. II. 218.
- 17/ Ebben igaza van Erich Franzennak: Dichtung und Politik im Werk Brechts. In: Das Ärgernis Brecht. Basel und Stuttgart, 1961. 74-75.
- 18/ Vö. H. Gisselbrecht: Brecht in Frankreich. Sinn und Form 1968. 4. sz.
- 19/ Vö. Herbert Ihering: Die zwanziger Jahre. Berlin, 1948. 212. Továbbá Frederic Ewen: Bertolt Brecht. Sein Leben, sein Werk, seine Zeit. Hamburg und Düsseldorf, 1970. 202-203.
- 20/ Fragen über die Arbeit des Spielleiters. Schriften zum Theater, VI. 217.
- 21/ Über experimentelles Theater, 1939. U.o. III. 83.
- 22/ V-Effekte, az 1940-es évekbeli. U.o. III. 189.
- 23/ Paradoxa und Pastorale bei Wagner. In Ernst Bloch: Literarische Aufsätze. Frankfurt/M, 1965. 295.
- 24/ Vö. Klaus Schuhmann: Der Lyriker Bertolt Brecht, 1913-1933. Berlin, 1964. 35.
- 25/ Über Bühnenmusik. Schriften zum Theater, III. 286.
- 26/ Kosmopolitismus, 1955 köröl. U.o. VII. 320.
- 27/ Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". 1930. U.o. II. 121-122.
- 28/ E. Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918-1933. Berlin, 1955. 211-218.
- 29/ Nietzsches Werke. Taschenausgabe. Kröner, Leipzig, 1923. XI. 202.
- 30/ U.o. 190.
- 31/ U.o. 192.
- 32/ U.o. 194-195.



- 33/ Nietzsche contra Wagner, 1889. U.o. 236.
- 34/ U.o. 254.
- 35/ Schriften zum Theater. II. 118.
- 36/ Munkám lezárása után ismerkedtem meg a Nietzsche és Brecht kapcsolataira vonatkozó - és még kezdeti stádiumban levő - kutatással, amely az én megállapításaimat nem érinti, de megerősít azok helyességéről való meggyőződésemben. Massimo Castri: Per un teatro politico: Piscator, Brecht, Artaud /Torino, 1973/ c. könyvében szuggerálja ezt a gondolatot, hogy Nietzsche-től két út vezet a modern színház felé, a dionyszoi irracionális Artaud-hoz és a sokratészi racionális Brecht-hoz. Reinhold Grimm munkái a kérdéshez: Brecht und Nietzsche. Studi tedeschi XVII/1974/. 5-29. - Notizen zu Brecht, Freud und Nietzsche. Brecht Jahrbuch 1974. Frankfurt/M, 1975. 34-52. - Brecht, Artaud e il teatro contemporaneo. Studi tedeschi XIX/1976/. 91-112. - Kant, Kopernikus und einige ihrer Zeitgenossen: Zwei Ergänzungen zu Nietzsche als Erblasser Brechts. Nietzsche-Studien, 1978. - Dionysus and Sokrates: Nietzsche and the Concept of a New Political Theater. Megjelenik a Neohelicon VII/1979/ évfolyamában.

#### A seceszió természetrajza

- 1/ Györkőssy Alajos: Latin-magyar szótár. Harmadik kiadás. Budapest, 1963. 5o5.
- 2/ Vö. Robert Weissenberger: Die Wiener Sezession. Wien-München, 1971. - Mieczysław Wallis: Secesja. Warszawa, 1967. - Kivétel Hans-Ulrich Seeon könyve: Sezessionismus. Kunstgewerbe in literarischer und bildender Kunst. Stuttgart, 1976., de esztétikailag magas szintű irodalmi jelenségeket nem tárgyal ő sem, hanem inkább csak a hirdetésoszövegek, a kritika, a kabaré, a humor és a színpad jelenségeire tér ki. Viazont észreveszi a "dekoratív nyelv" /stílus/ használatát.



- 3/ Vö. Pók Lajos (szerk.): A szecesszió. Budapest, 1972. 515-517: bibliográfia.
- 4/ Erre a tényre, noha előszörben csak német vonatkozásban, szeszálólátessen mutat rá Richard Hamann és Jost Hermand ki-tűnő könyve: Stilkunst um 1900. Berlin, 1967.
- 5/ R. Schautzler: Art Nouveau - Jugendstil. Stuttgart, 1962. 7.
- 6/ Vö. Volker Klotz: Jugendstil in der Lyrik. Akzente 4/1957/ 26-34.; Elisabeth Klein: Jugendstil in der deutschen Lyrik. Disszertáció. Köln, 1957. /Ez utóbbit csak Jost Hermand kutatási beszámolójából: Jugendstil. Deutsche Vierteljahrs-schrift 38/1964/ ismerem./
- 7/ Vö. N. Pevener: Wegbereiter moderner Formgebung. Von Morris bis Gropius. Hamburg, 1957. /Magyarul: A modern formaterve-zés úttörői. Budapest, 1977./
- 8/ I.m. 45-55.
- 9/ Vö. Pevener i.m. 55.
- 10/ H.R. Hope: The Sources of Art Nouveau. Gépíratos disszer-táció. Harvard University, 1942. 11.
- 11/ S.T. Madsen: Sources of Art Nouveau. Angel ford. Oslo, 1956. 75.
- 12/ H.R. Curtius: Marcel Proust. Berlin und Frankfurt/M, 1952. 68. Idézi Schautzler i.m. 276.
- 13/ Pók L. i.m. 78-79.
- 14/ Schautzler i.m. 272.
- 15/ Vö. O. Sternberger: Über den Jugendstil und andere Essays. Hamburg, 1956.
- 16/ Schautzler i.m. 274.
- 17/ Pl. Richard Paul Benton: The Aesthetics of Friedrich Nietz-sche. Baltimore, Maryland, 1955.



- 18/ Pl. Marie Bindechedler: Nietzsche und die poetische Lüge. Basel, 1954.
- 19/ K. Jaspers: Nietzsche, Einführung in das Veretandnis seines Philosophierens. Berlin, 1936.
- 20/ H. Hultberg: Die Kunetauffassung Nietzsches. Arbok for Universitet i Bergen. Bergen, 1965.
- 21/ Aperçus en vue d'une synthése d'art. Bruxelles, 1895. Idéz-ve Póknál i.m. 215-216.
- 22/ Vö. Kurt Meutz: Mythologie und Gesellschaft im Expressio-nismus. Die Dichtung Georg Heyms. Frankfurt/M und Bonn, 1961.
- 23/ W. Binni: La poetica del decadentismo. Harnadik kiadás. Firenze, 1961. 3.
- 24/ V. Klotz i.m. 28.
- 25/ Diószegi András: Megmordult világban. Budapest, 1967. 7-27.
- 26/ Idézi H. Hultberg i.m. 40-41.
- 27/ Idézetek Póknál, i.m. 320., 327., 275.
- 28/ J. Hermand: Jugendstil. Ein Forschungsbericht. 304. (Vö.G.jegyz.)
- 29/ Schautzler i.m. 11-12.
- 30/ R. Wellek: Discriminations. New Haven and London, 1971. 119.

### Szecesszió és dráma

- 1/ Vö. F. Marotti: Appia and Craig. Venezia, 1963. passim.
- 2/ H. Kindermann: Theatergeschichte Europas. I-X. Salzburg, 1957-1974. IX. 428.
- 3/ Idézetek Kindermannnál i.m. IX. 432.



- 4/ Mint ahogy - ugyancsak Swedenborg újmutatása nyomán kifejezte már a földi pokol gondolatát Goethe, Wilhelm Meistere Hárfásának dalában; Karinthy Frigyes megközelítő a magyarítása szerint:

Te kényezertesz élni itt alant  
és bűnbesseni, hogy aztán megöld  
megárhagyva a boldogtalant. -  
mert minden bűnért bosszút áll a Föld.

- 5/ Idézi Kindermann 1.m. VIII. 318.
- 6/ A. Symons: Studies in Seven Arts. London, 1906. 354.
- 7/ Idézi A. Kutschera: Frank Wedekind, I-II. München, 1926. II. 119. Kindermannál 1.m. VIII. 299.
- 8/ Mintegy a nézet összefoglalásaként vö. C.E.W.L. Dahlström: Strindberg's Dramatic Expressionism. New York, 1968. főként 117-158.
- 9/ Vö. Maurice Gravier: Strindberg et le théâtre moderne. I. L'Allemagne. Lyon, 1949. - Strindberg expressezionista inszenizálásairól /a 20-as években/ u.é: Mises en scène de Strindberg. In: La mise en scène des oeuvres du passé. Kiadta J. Jacquet és A. Veinstein, Paris, 1957. 41-51.
- 10/ Robert Brustein: The Theater of Revolt. Boston-Toronto, 1962. jellegzetesen utalozza a Nietzsche-hatást.
- 11/ L. Marcuse: Strindberg. Das Leben der tragischen Seele. Berlin-Leipzig-Wien-Bern, 1920. 23-46.
- 12/ Niels Erdmann: August Strindberg. Die Geschichte einer kämpfenden und liebenden Seele. Leipzig, 1924. 708.
- 13/ Nézet kiadás. Berlin, 1917. 6ol.
- 14/ Vö. Paul Stefanek: Zur Dramaturgie des Stationendramas. Wien, 1974. /kéziratban/
- 15/ Vö. Volker Klotz: Geschlossene und offene Form im Drama. München, 1960.
- 16/ H.v. Hofmannsthal: Ein Brief. In: Prosa, I-IV. Frankfurt/M., 1952-1959. II. 10., 14.



- 17/ P. Rilla: Auseinandersetzung mit Wedekind. In: Essays. Berlin, 1955. 193-201.
- 18/ O. Münsterer: Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917-22. Zürich, 1963. 165.
- 19/ Schriften zum Theater. I. 8.
- 20/ A. Mercier: Les sources ésothériques et occultes de la poésie symboliste. Paris, 1969. 269.
- 21/ H.v.Hofmannethal: Über Charaktere im Roman und im Drama, 1902. In: Prosa, II. 36.
- 22/ A. Jarry: Oeuvres complètes, I. Gallimard, Paris, 1972. 415.
- 23/ U.o. 405-410., 1042-1044.
- 24/ Alonjáték. In: F. Mehring: Irodalmi tanulmányok. Budapest, 1950.
- 25/ J. Hermand: Lyrik des Jugendstils. In: Jugendstil. Szerk. J.H. Darmstadt, 1971. 405.
- 26/ E. Kunze-Ibsch: Der Wille zum Schönen Leben. Enthistorisierung als Verfahren in der Erzählung des Jugendstils. Neophilologus 57/1973/. 217-231., 317-329.

#### Brecht és a szecesszió

- 1/ Walter Muschg: Von Trakl zu Brecht. München, 1963. 339.
- 2/ B. Brecht: Stücke, I-XIV. Berlin, 1956-1958. I. 9.
- 3/ B. Brecht: Baal. Drei Fassungen. Edition Suhrkamp 170. Harasadik kiadás. Frankfurt/M, 1968. 11. és 79.
- 4/ U.o. 157.
- 5/ U.o. 11.
- 6/ Stücke. I. 8.



- 7/ Baal, Drei Fassungen. 11. és 79.
- 8/ E. Schumacher: Die dramatischen Versuche Bertolt Brechts, 1918-1933. Berlin, 1955. 36.
- 9/ Második változat. I.h. 133.
- 10/ Muschg i.m. 339.
- 11/ Schumacher i.m. 39.
- 12/ H. Mayer: Brecht in der Geschichte. Drei Versuche. Frankfurt/M, 1971. 27.
- 13/ Vö. Marianne Kesting: Bertolt Brecht in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. Reinbek bei Hamburg, 1959-1966. 11-19.
- 14/ Vö. Donny Dobró: Rudyard Kipling. London, 1965. 26.
- 15/ Vö. J.H.S. Tompkins: The Art of Rudyard Kipling. 2. kiad. Lincoln, 1965. 98.
- 16/ L. Aragon: Le "Modern Style" d'où je suis. In: Roger-H. Guerrand: L'Art Nouveau en Europe. Paris, 1965. IX-XXXI. /Előszó./